
BACHELORARBEIT

Frau
Alexandra Haar

**Auf die Bretter, die die Welt bedeuten
– oder lieber vor die Linse?!**
**„Stage Acting“ versus „Camera Acting“
– eine Gegenüberstellung der
schauspielerischen Darstellung
am Beispiel „Rebecca“.**

2012

BACHELORARBEIT

**Auf die Bretter, die die Welt bedeuten
– oder lieber vor die Linse?!
,Stage Acting‘ versus ,Camera Acting‘
– eine Gegenüberstellung der
schauspielerischen Darstellung
am Beispiel „Rebecca“.**

Autor:
Frau Alexandra Haar

Studiengang:
Angewandte Medienwirtschaft

Seminargruppe:
AM09wM2-B

Erstprüfer:
Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Prof. Dr. Wilfried Mödinger

Einreichung:
Mittweida, 14.09.2012

BACHELOR THESIS

Curtain call – or action?! **‘Stage Acting’ versus ‘Camera Acting’** **– using the example of „Rebecca“.**

author:
Ms. Alexandra Haar

course of studies:
applied media science

seminar group:
AM09wM2-B

first examiner:
Prof. Peter Gottschalk

second examiner:
Prof. Dr. Wilfried Mödinger

submission:
Mittweida, 14.09.2012

Bibliografische Angaben:

Haar, Alexandra:

Auf die Bretter, die die Welt bedeuten – oder lieber vor die Linse?!

„Stage Acting“ versus „Camera Acting“ – eine Gegenüberstellung der schauspielerischen Darstellung am Beispiel „Rebecca“.

Curtain call – or Action?!

„Stage Acting“ versus „Camera Acting“ – using the example of „Rebecca“.

2012 - 95 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,

Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Abstract

This bachelor thesis provides an insight into acting and offers information about different acting-methods. Hereby the hypothesis states that there is a difference between Camera Acting and Stage Acting. The aim of the thesis is to deliver a proof of this hypothesis.

The methodology of proceeding the bachelor thesis includes both literature and empirical analysis by observation and comparison. In addition to that a survey was compiled asking the key question: „Which methods were taught in German performing schools?“ Moreover an interview with the German actress Constance Klemenz and singer Jan Ammann was performed to get more visibility and a better overview about different ways of acting.

The thesis consists of five chapters. After the introduction, the second chapter describes the story line of *Rebecca*, as well as it provides information about the novel, the film productions and the musical. Furthermore there is a description of the main characters of *Rebecca*.

The third chapter gives an overview about various methods of acting. Beyond that it compares differences between Camera Acting and Stage Acting in general.

The analysis of this thesis takes place in chapter 4 whereby the variances between Camera Acting and Stage Acting are worked out on the basis of *Rebecca*. During the process of evaluating the differences certain scenes from both the musical and the movies were compared.

Finally chapter five is representing the conclusion of the bachelor thesis.

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	IV
Abkürzungsverzeichnis.....	VII
Abbildungsverzeichnis.....	VIII
Tabellenverzeichnis.....	IX
1 Einleitung.....	1
2 Rebecca.....	3
2.1 Grundkonflikt.....	3
2.2 Handlung.....	4
2.3 Das literarische Werk.....	6
2.4 Der Film.....	8
2.4.1 Ein Hitchcock.....	8
2.4.2 Die Neuverfilmung.....	12
2.5 Das Musical.....	14
2.6 Die Charaktere – eine Rollenanalyse.....	15
2.6.1 Rebecca – das Mysterium.....	16
2.6.2 ICH – die neue Mrs de Winter.....	17
2.6.3 Mrs Danvers – die besessene Haushälterin	18
2.6.4 Maxim de Winter – ein Mann voller Geheimnisse.....	20
3 Acting.....	21
3.1 Schauspielmethoden.....	21
3.1.1 Konstantin Stanislawski.....	24
3.1.2 Lee Strasberg.....	26
3.1.3 Stella Adler.....	28
3.1.4 Stanford Meisner.....	31
3.1.5 Bertolt Brecht.....	33
3.2 Camera Acting.....	37
3.3 Stage Acting.....	40
3.3.1 Die Umgebung.....	44

4 Vergleichsanalyse des Schauspiels.....	46
4.1 Beispiel: Rebecca – Film und Musical.....	46
4.2 Vergleichskriterien.....	47
4.3 Vergleichsgegenstände.....	49
4.3.1 Im Hotel.....	49
4.3.2 Das Telefonat / die Abreise.....	50
4.3.3 An der Klippe.....	52
4.3.4 Der Amor.....	53
4.3.5 Gespräch ICH und Crawley.....	55
4.3.6 Der Maskenball.....	56
4.3.7 Im Bootshaus.....	58
4.3.8 Die Gerichtsverhandlung.....	59
4.3.9 Rebeccas Schlafzimmer / Balkon.....	60
4.4 Übersicht der Vergleichsanalyse.....	65
5 Fazit.....	66
Literaturverzeichnis.....	X
Anlagen.....	XV
Eigenständigkeitserklärung.....	XXV

Abkürzungsverzeichnis

Abb.

...Abbildung

Aufl.

...Auflage

Hrsg.

...Herausgeber

f

...folgende Seite

ff

...fortfolgende Seiten

o. O.

...ohne Ortsangabe

Spiel

...Schauspiel

Tab.

...Tabelle

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Maxim an der Klippe.....	11
Abbildung 2: Detaileinstellung Rebecca.....	13
Abbildung 3: Halbtotale Rebecca.....	13
Abbildung 4: ICH steht angespannt vor Mrs Danvers.....	17
Abbildung 5: Mrs Danvers in Rebeccas Schlafzimmer.....	19

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gegenüberstellung Schauspiel.....	65
--	----

1 Einleitung

Das Studium der angewandten Medienwirtschaft mit dem Schwerpunkt „Media Acting & Rhetorik“ vermittelte der Autorin Basiswissen über die Bereiche Camera Acting und Stage Acting. Im Rahmen dieser Praxisnähe entwickelte sich folgende Hypothese: Es bestehen Unterschiede zwischen Camera Acting und Stage Acting. Schauspiel ist nicht gleich Schauspiel. Auf der Bühne wird anders agiert als vor der Kamera. Ziel dieser Arbeit ist es, diese Bereiche sowohl theoretisch als auch anhand eines Praxisbeispiels zu vertiefen.

Methodisch nachweisen lässt sich die Hypothese durch den logischen Vergleich eines Stücks, das sowohl verfilmt als auch auf der Bühne dargestellt wurde. Das Stück *Rebecca* wird als Praxisbeispiel herangezogen. Als Vergleichsgegenstand dient somit der Film *Rebecca* von Alfred Hitchcock aus den 40er Jahren, dessen Figuren und schauspielerische Interpretationen dieser mit den Figuren des gleichnamigen Musicals analysiert und verglichen werden. Da das Bühnenstück als zweiter Vergleichsgegenstand einen wichtigen Bestandteil der schauspielerischen Vergleichsanalyse darstellt, werden wesentliche Informationen zu der Musicalproduktion in Kapitel 2 aufgegriffen.

Zudem wird im 2. Kapitel auf die Handlung und den Ursprung des Stücks *Rebecca* eingegangen. Die Schilderung der Handlung erfolgt auf Basis des Hitchcock-Films und des Musicals. Der Ursprung liegt in der Hand von Daphne du Maurier, der Verfasserin des Romans. Dieser wurde wenige Jahre später von Alfred Hitchcock verfilmt. Hierbei ist ein kleiner Exkurs zu Alfred Hitchcock unerlässlich, der eine wichtige Rolle hinsichtlich des Filmgenres spielt. Im Filmgeschäft etablierte er Begriffe, die maßgeblich für die Spannung des Films und die damit verbundene schauspielerische Leistung sind.

Überdies besteht seit 1997 eine modernere Verfilmung von *Rebecca*, die ebenfalls innerhalb dieses Kapitels eine Rolle spielt. Aufgrund einer geringeren Zeitspanne zwischen Neuverfilmung und Bühnenfassung, bezieht die Verfasserin dieser wissenschaftlichen Arbeit, neben dem Film der 40er Jahre, die Neuverfilmung ebenfalls als Vergleichs- und Analysemittel zum Bühnenstück ein.

Die Figuren aus *Rebecca*, die in späteren Kapiteln dem schauspielerischen Vergleich unterliegen, werden in Kapitel 2.6 charakteristisch dargestellt. Hierfür wird eine Rollenanalyse angewandt. Die Figuren werden ausschließlich anhand der Verfilmungen und der Bühnenfassung charakterisiert. Da in der vorliegenden Arbeit Schauspiel die zentrale Rolle spielt, wird keine Literaturanalyse des Romans *Rebecca* vollzogen und somit das literarische Werk Daphne du Mauriers vernachlässigt. Dennoch geht die Ver-

fasserin in Kapitel 2.3 in einer kurzen Ausarbeitung auf den Roman ein, um den Lesern ein möglichst breitgefächertes Informationsspektrum über die Geschichte des Stücks zu bieten.

Auf die Einführung des Stücks und der Geschichte *Rebecca* sowie deren Figuren, folgt ein allgemeines Kapitel über das Thema Schauspiel.

Kapitel 3 behandelt somit das Schauspiel im Allgemeinen. Verschiedene Methoden des Schauspiels werden dabei aufgegriffen. Die Autorin stellt den Begriff Methode und die bestehende Methodenvielfalt des Schauspiels vor. Sie erläutert überdies die Begriffe ‚Camera Acting‘ und ‚Stage Acting‘. Bühnen- und Kameraschauspiel unterliegen innerhalb dieses Kapitels einem allgemeinen Vergleich.

Ferner wird auf den russischen Schauspieler, Regisseur und Schauspiellehrer Konstantin Stanislawski eingegangen, da sich im Laufe der Zeit zahlreiche Schauspiellehrer auf seine Auseinandersetzungen und Studien bezüglich des Schauspiels beziehen und auf diesen aufbauen. Darüber hinaus werden Lee Strasbergs und Stanford Meisners Methoden sowie Bertolt Brechts Ansichten aufgegriffen. Stella Adler findet als Antagonistin von Lee Strasberg mit ihrer methodischen Vorgehensweise zum Erlernen des Schauspiels ebenfalls in Kapitel 3 Raum.

In Kapitel 4 findet schließlich die empirische Vergleichsanalyse statt. Diese umfasst einen logischen Vergleich sowie eine detaillierte Beobachtungsanalyse. Dieses Kapitel stellt somit den empirischen Teil der Arbeit dar, in dem die Expressivität des Schauspiels behandelt wird. Schauspielerische Darstellungen der Figuren aus den Verfilmungen werden mit dem Bühnenstück unter den Kriterien *Artikulation*, *Gestik*, *Mimik*, *Umfeld* und *Szenenaufbau* sowohl verglichen als auch analysiert.

Die methodische Vorgehensweise dieser Arbeit schließt unter Bezugnahme der Film- und Musicalanalyse eine umfassende Literatur- und Internetforschung ein. Die Durchführung einer Umfrage zeigt auf, nach welchen Methoden das Schauspiel in deutschen Schauspiel- und Musicalschiulen gelehrt wird. Empirische Befragungen durch Interviews und persönliche Gespräche mit Schauspielern dienen ebenfalls einem methodischen Nachweis der Hypothese.

2 Rebecca

„Ein Roman, der zu einem Weltbestseller wurde. Ein Film, der mit dem Oscar prämiert wurde. Ein Musical, das Ihnen den Atem rauben wird.“¹ Diese Worte bilden den Auftakt des Musical-Trailers. Die Geschichte *Rebecca* verbindet eine spannende Liebesgeschichte mit Hass, Konflikten und Geheimnissen.

Der Roman ist aus der Ich-Perspektive geschrieben. Aus dieser Perspektive sind auch die Filme und das Musical aufgebaut. Maxim de Winters zweite Ehefrau, die Hauptprotagonistin, erzählt die Geschichte aus ihrer Sicht. Innerhalb der gesamten Geschichte ist und bleibt diese namenlos. So auch im Film und Musical. Daher wird ihre Rolle als *die zweite Mrs de Winter* oder *die neue Mrs de Winter* und in der Musicalproduktion als „ICH“² bezeichnet.

2.1 Grundkonflikt

Den Grundkonflikt in der Geschichte *Rebecca* bildet ein Missverständnis zwischen dem frisch verheirateten Ehepaar de Winter. Maxims zweite Frau fühlt sich seiner ersten Frau Rebecca gegenüber minderwertig. Überdies wird sie zu jeder Gelegenheit von der Haushälterin Mrs Danvers mit der perfekten Rebecca verglichen und niedergemacht. Die Tatsache, dass Maxim anfangs so gut wie nie ein Wort über seine verstorbene Frau verliert, deutet seine neue Frau als Schmerz. Sie ist der Überzeugung, dass er Rebecca immer noch liebt und nur ein weiteres Mal geheiratet hat, um sie zu vergessen. In Wirklichkeit aber möchte er die Vergangenheit hinter sich lassen und verdrängt jegliche Erinnerung an seine tote Frau, deren wahren Charakter nur er kannte.³ Zusätzlich zu diesem Grundkonflikt tauchen weitere Rätsel, Geheimnisse, Spannungen und Täuschungen auf, die den Verlauf der Geschichte spannend machen.⁴ Die Ereignisse überschlagen sich und bilden um diesen Grundkonflikt herum einen Krimi, dessen Handlung die Erwartungshaltung der Rezipienten durchbricht.⁵

1 http://www.stage-entertainment.de/stage-tv/stage-tv.html#v=FhC5grCtDa6Mf5vss_aHjm|a=1 [04.07.2012]

2 PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 32

3 vgl. REUTER, 2005: 103;
vgl. Musicalvorstellungen: *Rebecca*, 2012

4 vgl. REUTER, 2005: 103

5 Siehe Kapitel 2.2 und 2.4

2.2 Handlung

Folgende Schilderung der Handlung zu *Rebecca* entspricht sowohl der Bühnenfassung als auch größtenteils den Verfilmungen.⁶ Das Ende des Romans sowie der Verfilmung von Alfred Hitchcock setzt bereits früher ein, als hier dargestellt.⁷

Maxim de Winter ist Witwer. Seine Frau Rebecca ist vor einem Jahr verstorben. In Monte Carlo lernt er eine kleine, zierliche, junge Frau kennen, die er vom Fleck weg heiratet. Er überlässt ihr die Entscheidung mit ihm nach Manderley, seinem Anwesen in England, zu gehen oder mit Mrs van Hopper⁸, für die sie als Gesellschafterin arbeitet, zurück nach New York zu reisen. Sie entscheidet sich für die Liebe.

Nach der Hochzeit und anschließender Hochzeitsreise in Venedig lernt die neue Mrs de Winter ihr zukünftiges Zuhause kennen: Manderley – ein großes Anwesen in Cornwall. Auch die neue Familie stellt sich ihr vor: Maxims Schwester Beatrice mit ihrem Mann Giles und Maxims Verwalter, wie auch guter Freund, Frank Crawley.

Mrs Danvers, die langjährige Haushälterin der de Winters in Manderley, duldet keine neue Frau an Maxims Seite, da es für sie nur eine wahre Mrs de Winter gibt: Rebecca. Sie vergöttert Rebecca über den Tod hinaus und bewahrt alles so, wie es zu Lebzeiten Rebeccas war. Somit bleiben das Schlafgemach und Morgenzimmer Rebeccas unangetastet. Mrs Danvers wacht wie ein Adler darüber, dass alles so bleibt, wie es früher einmal war und setzt alles daran, dass sich Rebeccas Geist in Manderley wohl fühlt. Sie ist der tiefen Überzeugung, Rebecca würde eines Tages wieder aus dem Schattenreich zurück nach Hause kommen. Diese Vergötterung bringt ein niederträchtiges und abscheuliches Verhalten gegenüber Maxims neuer Frau mit sich. Die Haushälterin brüskiert, demütigt und verspottet die junge Frau, in der Hoffnung, sie aus Manderley vertreiben zu können.

Die ständige Unterdrückung von Mrs Danvers macht der jungen Mrs de Winter schwer zu schaffen. Zudem zweifelt sie, ob ihr Mann Maxim sie überhaupt liebt, da jeder von seiner ersten Frau Rebecca begeistert zu sein scheint. Über Rebecca spricht er nie, dies deutet seine zweite Frau als Schmerz und tiefe Trauer.

Um sie auch vor versammelter Mannschaft zu entwürdigen, spielt Mrs Danvers die sorgsame Haushälterin und berät die neue Frau in der Kostümauswahl für den anste-

6 Die Verfasserin stellt dieses Kapitel in einem unterhaltenden Schreibstil dar, um den Wert und die Qualität des Werkes *Rebecca* und den damit verbundenen bilderreichen, emotionalen Stil Daphne du Mauriers zu würdigen und teilweise wiederzugeben. Der akademische Stil rückt hierbei bewusst in den Hintergrund.

7 Siehe Kapitel 2.3 und 2.4.1

8 Namensangaben sowie die Bezeichnungen „Mr“ und „Mrs“ werden innerhalb dieser Arbeit auf britische Weise und somit ohne Punkt dargestellt. Diese Darstellung gleicht der Angabe der Namen in Daphne du Mauriers Roman.

henden Kostümball. Naiv und erleichtert darüber, endlich das Eis zu Mrs Danvers gebrochen zu haben, nimmt sie den Kostümvorschlag dankend an. Die neue Mrs de Winter möchte mit ihrem umwerfenden Kostüm überraschen, wird aber von dem äußerst verärgerten Maxim aus dem Festsaal geworfen, weil sie nichts ahnend das selbe Kleid trägt, das Rebecca im Jahr zuvor getragen hatte und damit unbeabsichtigt bei ihm Erinnerungen wachgerufen hat. Sie begreift, dass Mrs Danvers sie mit dieser niederträchtigen Intrige nur demütigen wollte. Die Haushälterin treibt die neue Mrs de Winter fast in den Selbstmord, indem sie ihr auf dem Balkon einredet, in Manderley nicht erwünscht zu sein, dass sie nie gegen Rebecca ankommen wird und dass ein Sprung alles beenden würde. Durch einen Zufall wird sie vom Sprung abgehalten. Nach einem Schiffsunglück in der Bucht von Manderley wird Rebeccas Segelboot gefunden und ihre Leiche geborgen. Maxim wird angeschuldigt, Rebecca ermordet zu haben, da er zwei Monate nach ihrem Tod eine falsche Leiche als die ihre identifiziert hatte.

Seiner neuen Frau erzählt er im Vertrauen, was wirklich geschah: Maxim hasste das unwürdige Leben mit Rebecca. Sie hatte Spaß mit anderen Männern, wohlwissend, dass ihr nach außen jeder die liebende, treue Vorzeigefrau der Gesellschaft abgenommen hatte. Sie wusste, dass Maxim sich nie von ihr hätte scheiden lassen, um den Familiennamen de Winter nicht durch einen Scheidungsprozess zu beschmutzen. Ihm ging die Ehre der Familie und das Anwesen Manderley über alles. Dies nutzte sie in vollen Zügen aus.

Am Abend ihres Todes besuchte Maxim sie im Bootshaus, wo sie offensichtlich Jack Favell – seinen Cousin – erwartete. Rebecca provozierte Maxim indem sie vorgab, ihm ein Kind von einem anderen unterzuschieben. Der Streit eskalierte und Maxim schlug sie im Affekt. Sie stolperte dabei und blieb regungslos liegen. Ihr Kopf schlug so unglücklich am Boden auf, dass sie starb. Ein Unfall.

Maxim aber war der Überzeugung, dass man ihm diesen Unfall nicht glauben würde und versteckte ihre Leiche in einem Segelboot, das er daraufhin versenkte.

Nach dieser Geschichte realisiert seine neue Frau zum ersten Mal, dass sie von Maxim geliebt wird. Entgegen ihrer Annahme, er hätte noch Gefühle für Rebecca, wird ihr klar, dass er seine erste Frau abgrundtief verabscheute. Durch Maxims Offenbarung klärt sich das Missverständnis zwischen dem Ehepaar auf. Dies führt zu neuem Selbstbewusstsein seiner Frau.

Jack Favell lernte die neue Mrs de Winter bei seinem Besuch in Manderley nur flüchtig kennen. Es handelte sich hierbei um einen rätselhaften Besuch seinerseits bei Mrs Danvers.

Während der Gerichtsverhandlung fällt die Theorie, Rebecca habe Selbstmord begangen. Jack hält gegen die Selbstmordtheorie mit einem Brief, den Rebecca am Tag ihres

Todes an ihn verfasst hat. In diesem bittet sie Favell, nach ihrem Arztbesuch in London, zu ihr ins Bootshaus zu kommen, da sie ihm etwas wichtiges mitzuteilen habe. Er erreichte Favell allerdings erst einen Tag später. Diesen Brief bewahrt Jack als Beweismittel gegen einen Selbstmord auf. Denn laut Favell schreibe niemand, der Selbstmord begehen wolle, einen solchen Brief. Er behauptet zudem, Rebecca sei in ihn verliebt gewesen. Als sich herausstellt, dass es sich um einen Frauenarzt handelt, bei dem sich Rebecca in London untersuchen ließ, ist sich Favell sicher: Rebecca ist von ihm schwanger gewesen. Er beschuldigt Maxim, sie der Ehre wegen, umgebracht zu haben.

Der Arzt wird ausfindig gemacht, bestätigt jedoch keine Schwangerschaft. Rebecca hatte Krebs in einem fortgeschrittenen Stadium. Maxim wird derweilen klar, dass Rebecca die Geschichte mit der Schwangerschaft nur erfunden hat. Sie beabsichtigte, er würde sie aus Eifersucht töten und Jack ihn bei dem Mord ertappen. Sie wollte ihren Mann zugrunde gehen lassen.

Die Verhandlung wird eingestellt, da nahe liegt, Rebecca habe sich im Angesicht ihrer ausweglosen Lage selbst das Leben genommen. Die Todesnachricht erschüttert Mrs Danvers dermaßen, dass sie Manderley in Brand setzt. Das Herrenhaus brennt lichterloh und zerfällt mitsamt Mrs Danvers und den letzten Überbleibseln Rebeccas in Schutt und Asche.

Maxim und seine zweite Frau starten ein neues Leben – glücklich verliebt und gemeinsam am Mittelmeer.⁹

2.3 Das literarische Werk

Verfasst wurde der Roman *Rebecca* von der englischen Autorin Daphne du Maurier. *Rebecca* gehört neben „*Jamaica Inn (Gasthaus Jamaica)*“¹⁰ und „*Frenchman's Creek (Die Bucht des Franzosen)*“¹¹ zu ihren erfolgreichsten Romanen.¹²

Daphne du Maurier, 1907 geboren in London, stammt aus einem kreativen Familienumfeld. Ihre Eltern waren beide Schauspieler, ihr Großvater war bereits Künstler und Schriftsteller, ihre große Schwester ebenfalls Schriftstellerin.¹³

Sie ist in London und Paris aufgewachsen. Mit Anfang 20 begann sie, durch das Ver-

9 vgl. O'BRIEN: *Rebecca* Verfilmung, 1997;
vgl. Musicalvorstellungen: *Rebecca*, 2012

10 DU MAURIER, 2012: 462

11 DU MAURIER, 2012: 463

12 vgl. <http://www.dumaurier.org/> [25.06.2012]

13 vgl. DU MAURIER, 2012: 461

fassen von Kurzgeschichten, zu Schreiben.¹⁴ Sie heiratete General Sir Frederick Browning und war Mutter von drei Kindern. Gemeinsam mit ihm hatte sie zwei Töchter und einen Sohn.¹⁵ Die ersten Aufzeichnungen zu Rebecca entwarf sie in Ägypten, wo ihr Mann vorübergehend stationiert war.¹⁶ 1989 verstarb sie im Alter von 81 Jahren.

Ihre großen und bekannten Werke verfasste sie in Cornwall, England – ihrer Wahlheimat. Die Liebe zu dieser Gegend inspirierte sie so sehr, dass sie Cornwall als Schauplatz ihrer Romane wählte.¹⁷ In *Rebecca* spielen zwar Monte Carlo und Venedig ebenfalls eine Rolle, hauptsächlich aber umfasst die Szenerie den an der Küste gelegenen Herrensitz Manderley in Cornwall.¹⁸ Als Vor- und Leitbild für dieses fiktive Herrenhaus diente ein Grundstück an der Südküste Cornwalls namens Menabilly. Dort lebte Daphne du Maurier 24 Jahre lang mit ihrer Familie. In dieser Zeit fand sie vielfältige Anregung und Inspiration hinsichtlich ihrer Geschichten.¹⁹

Ihren Roman *Rebecca* lässt die Schriftstellerin mit folgenden Sätzen offen enden:

*„Der Weg nach Manderley lag vor uns. Der Himmel über uns war tief schwarz wie Tinte. Aber am Horizont war der Himmel gar nicht dunkel. Rote Strahlen zuckten an ihm empor wie Blutspritzen, und der salzige Seewind trieb uns die Asche entgegen.“*²⁰

Sie lässt den Lesern Freiraum, sich eigene Gedanken über den weiteren Verlauf und den Schluss der Geschichte zu machen. Sie bildete für Film und Bühnenfassung mit ihrem Roman die Grundlage der Geschichte. Regisseur Alfred Hitchcock füllt diesen Freiraum und filmt über den Schluss des Buches hinweg. Auch der Fernsehfilm und die Musicalproduktion spannen die Handlung der Geschichte über das Ende des Romans einige Szenen weiter.

Der Roman *Rebecca* erschien im Jahre 1938²¹ und wurde rasch zu einem Weltbestseller. Mit der Veröffentlichung des Romans etablierte sich Daphne du Maurier als „Autorin anspruchsvoller Unterhaltungsliteratur“²².

14 vgl. DU MAURIER, 2007: 2

15 vgl. DU MAURIER, 2012: 462f

16 vgl. DU MAURIER, 2007: 2

17 vgl. <http://www.dumaurier.org/> [25.06.2012]

18 vgl. Musicalvorstellungen: *Rebecca*, 2012

19 vgl. <http://www.dumaurier.org/memories.html> [25.06.2012]

20 DU MAURIER, 2012: 458

21 vgl. DU MAURIER, 2012: 462

22 http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=22000177100_020 [22.06.2012]

2.4 Der Film

2.4.1 Ein Hitchcock

Zahlreiche Werke Daphne du Mauriers wurden verfilmt. Alfred Hitchcock verfilmte drei unter ihnen: *Jamaica Inn* (deutscher Filmtitel: *Riff-Piraten*), *Rebecca* und *The Birds* (deutscher Filmtitel: *Die Vögel*).²³ Unter der Regie Hitchcocks und dem Produzenten David O. Selznick entstand 1940 der Kinofilm *Rebecca*. Mit einer Länge von ca. 125 Minuten etablierte sich die schwarz weiß Verfilmung zu einem Klassiker²⁴ und wurde mit zwei Oscars ausgezeichnet.²⁵

Der Film *Rebecca* ist dem Genre des Kriminalfilms und dessen Subgenre Thriller zuzuordnen, wobei ein Subgenre das Genre spezifiziert. Kriminalgeschichten bringen Ermittlungen mit sich. Die Ermittlung bezüglich Rebeccas Tod rechtfertigt die Genre-Zugehörigkeit der Verfilmung zum Kriminalfilm. Die Handlung eines Thrillers flößt darüber hinaus dem Zuschauer durch seine starke Identifikation mit dem Opfer Angst ein, doch durch die Sicherheit in der sich dieser befindet – vor dem Fernseher oder im Kino vor der Leinwand im Sessel – reizt ihn diese Art von Nervenkitzel (Thrill). Alfred Hitchcock hat mit dem Begriff *Suspense* eine besondere Spannungsform geschaffen, die den Filmthriller ausmacht. Diese *Suspense*-Technik umfasst, neben einer um ein Geheimnis verlaufende Handlung, sowohl eine subjektive als auch objektive Kameraführung. Diese Kameraeinstellungen bewirken beim Zuschauer einen Wissensvorsprung dem Opfer gegenüber und somit ein emotionales Mitfiebern, da er durch seinen Vorsprung die jeweilige Bedrohung erkennt.²⁶ Hitchcock spricht über die oben genannte Sicherheit, in dieser sich der Zuschauer befindet und begründet den Reiz des Nervenkitzels folgendermaßen: „Angst ist ein Gefühl, das Leute mögen, wenn sie wissen, daß sie selbst nichts zu fürchten haben.“²⁷

Der Begriff *Suspense* stellt also den Wissensvorsprung der Zuschauer gegenüber einer Figur im Filmgeschehen dar. Diesen Wissensvorsprung ermöglicht Hitchcock mit präzisiertem Schnitt- und Montagevermögen der verschiedenen Sequenzen, die durch seine oben genannte Kameraführung entstehen. Hitchcock wird daher als „Master of

23 vgl. DU MAURIER, 2012: 462ff

24 vgl. HITCHCOCK: *Rebecca* Verfilmung, 1940

25 vgl. DU MAURIER, 2012: 463

26 vgl. LANGE, 2007: 111f

27 BEIER/SEEßLEN, 1999: 47

suspense“²⁸ bezeichnet. Er selbst bezeichnet den Begriff als ein Mittel, das das Publikum wirkungsvoll aufmerksam und wach hält.²⁹

Heutzutage, inmitten der kontinuierlichen Modernisierung der Technik und des Filmgeschäfts, können Filme nicht ausschließlich auf ein Genre beschränkt werden. Die Entwicklung der Subgenres bringt Genremischungen mit sich, sogenannte „Bindestrich-Genres“³⁰. Auch der Film *Rebecca* zeigt durch die Liebesgeschichte des Ehepaares de Winter, der psychischen Unterdrückung seiner neuen Frau durch die Haushälterin und der mystischen Stimmung Rebeccas weitere Genre-Formen. Daher kann er zudem in das Genre Liebesdrama, sowie Mystery-Thriller eingeordnet werden. „Der Einbruch von Chaos und Verzweiflung in eine geordnete, heile Welt gehört zu Hitchcocks beliebtesten und am häufigsten verwendeten Plot-Motiven.“³¹ Die Hauptpersonen geraten dabei oft unvorhergesehen in Mordfälle oder Straftaten. Neben Alltagsveränderungen, die das bisherige Leben der Figur vollkommen umformen, gibt es meist ein weiteres Plot-Motiv: Eine Figur, die zu Unrecht verdächtigt wird.³² Unter einem Plot-Motiv versteht man aus dem Englischen übersetzt ein Handlungs-Motiv. Die Heirat mit Maxim de Winter bringt Unordnung und Zweifel in das Leben seiner zweiten Frau. Zum einen Zweifel an seiner Liebe zu ihr, zum anderen wird sie in Maxims Straftat, Rebeccas Leiche beseitigt zu haben, eingeweiht und wird so zur Mitwisserin. Überdies wird Maxim de Winter zu Unrecht beschuldigt, seine Frau ermordet zu haben. Hitchcocks Plot-Motive sind in *Rebecca* klar erkennbar.

Die Figuren in Hitchcocks Geschichten sind meist rätselhaft, undurchsichtig und zwiespältig angelegt. Er versetzt die Zuschauer dadurch in etliche Unklarheiten über die Charaktere oder deren Beziehungen untereinander. Einer der Protagonisten kann darüber hinaus gleichermaßen Held und Anti-Held sein. Das Verhalten dieser Figur wird aufgedeckt, auch wenn es moralisch eher fragwürdig ist. Dennoch steht das Publikum auf der Seite dieses Protagonisten weil er aus Angst, Notwehr oder Selbstschutz gehandelt hat.³³ Dies ist besonders bei einer Person in *Rebecca* erkennbar: Maxim de Winter versenkt die Leiche seiner Frau Rebecca aus Angst, ihm würde keiner glauben, dass ihr Tod ein Unfall war. Aus Angst, schützt er sich selbst, nicht des Mordes angeklagt zu werden.

28 REUTER, 2005: 96

29 vgl. STIEGLER, 2011: 16

30 LANGE, 2007: 147

31 STIEGLER, 2011: 281

32 vgl. STIEGLER, 2011: 282

33 vgl. STIEGLER, 2011: 283f

Hitchcock löst Geheimnisse und Rätsel überraschend auf, sodass sich die gesamte Geschichte den Rezipienten erst im Rückblick nachvollziehbar gestaltet und ein Wendepunkt entsteht. Vor seiner Auflösung lockt er die Rezipienten auf eine falsche Fährte. Maxim de Winters Art und Reaktionen versteht seine neue Frau – und auch das Publikum – erst, als aufgelöst wird, dass er seine erste Frau entgegen aller Erwartungen nicht liebte und vergötterte, sondern hasste.³⁴

Misstrauen – sowohl in Partnerschaften als auch der eigenen Person gegenüber – spielt ebenfalls eine zentrale Rolle in Hitchcocks Verfilmungen. Zweifel, die das Misstrauen bestimmen, entstehen durch den gemeinsamen Wissensdefizit von Protagonist und Zuschauer.³⁵ Wie bereits in Kapitel 2.1 erwähnt, stellt das Misstrauen zwischen dem Ehepaar de Winter den Grundkonflikt in *Rebecca* dar.

Es besteht neben dem Wissensvorsprung des Zuschauers (*Suspense*), eine weitere „Kategorie hitchcockscher Filmkunst“³⁶: Die Protagonisten befinden sich hierbei gemeinsam mit den Zuschauern bis zum Schluss einer Handlung informationstechnisch in Unwissenheit. Sie liegen auf dem gleichen Wissenslevel. Erst im späteren Verlauf einer Geschichte oder erst gegen Ende wird Klarheit verschafft. Die Rezipienten sowie die Hauptfigur werden zusammen irre geführt und beide unterliegen bis zu einem bestimmten Handlungspunkt der gleichen Täuschung.³⁷ Dies ist bei *Rebecca* der Fall. Das oben angeführte Beispiel der Offenbarung von Maxims wahren Gefühlen seiner toten Frau Rebecca gegenüber verdeutlicht, dass die Rezipienten gemeinsam mit der Hauptperson – der neuen Mrs de Winter – sein Verhalten erst nach dieser Auflösung nachvollziehen können.

Hitchcock wendet auch „Informationsrückstände des Publikums gegenüber dem Helden“³⁸ an. Er spielt sozusagen mit dem Wissensstand des Publikums, um seine Filme spannend und unvorhersehbar zu gestalten und damit zu überraschen.

In *Rebecca* sind nahezu keine typischen *Suspense*-Elemente, die einen Wissensvorsprung mit sich bringen, zu erkennen – zumal der Zuschauer im gesamten Filmgeschehen auf dem selben Wissensstand steht als die neue Mrs de Winter. Vielmehr wird mit *Surprise* Spannung erzeugt, da der Rezipient keinerlei Vorkenntnisse bezüglich der Handlung besitzt. Eine Szene deutet Hitchcocks *Suspense* jedoch leicht an: Maxim de Winter steht zu Beginn des Films an einer Klippe. Der Zuschauer nimmt seinen verstör-

34 vgl. STIEGLER, 2011: 289f

35 vgl. STIEGLER, 2011: 285

36 STIEGLER, 2011: 282

37 vgl. STIEGLER, 2011: 282f

38 STIEGLER, 2011: 314

ten, besorgten Gesichtsausdruck in einer Großaufnahme wahr, den die Protagonistin jedoch nicht in diesem Ausmaß erkennt, da sie ihn von einer gewissen Ferne aus sieht. Diese Großaufnahme lässt den Zuschauer vermuten, dass er nicht nur mit dem Schmerz seiner verstorbenen Frau konfrontiert wird (im Laufe der Handlung wird kundgegeben, dass er Witwer ist), sondern ihn darüber hinaus mehr zu belasten scheint. Der bei den Zuschauern erweckte Verdacht eines Selbstmords seinerseits wird durch seine kleinen Schritte in Richtung Klippe verstärkt. Der Zuschauer fragt sich, was diesem Mann widerfahren ist.³⁹



Abb. 1: Maxim an der Klippe

Die Aufmerksamkeit der Rezipienten wird von einer rätselhaften Zukunftsspannung bestimmt. Diese Spannung bildet neben den überraschenden Wendungen die Basis der Verfilmung. Hitchcocks Standpunkt, *Suspense* ziehe er *Surprise* vor, kann am Beispiel *Rebecca* zum Teil widerlegt werden.⁴⁰ Dass kaum, für Hitchcock typische *Suspense*-Elemente, in der Verfilmung *Rebecca* auftauchen liegt an der Zusammenarbeit mit David O. Selznick, der die Geschichte des Romans nicht entstellen und dem Original von Daphne du Maurier treu bleiben wollte.⁴¹ Hitchcocks Werk *Rebecca* beinhaltet eine unbestimmte Rätselspannung: Ein Rätsel wird am Ende der Handlung aufgelöst. Erst durch die Auflösung dieses Rätsels erfährt der Zuschauer von dessen Existenz. Der Rezipient wurde im vorherigen Geschehen nicht über dieses Rätsel informiert.⁴² Indem der wahre Charakter Rebeccas aufgedeckt wird, löst sich unerwartet das Rätsel ihrer Person. Bis zu Maxims Geständnis, wie seine erste Frau wirklich war, geht die Hauptdarstellerin davon aus, dass Rebecca die hübscheste, tollste und perfekte Frau war.

39 vgl. REUTER, 2005: 104

40 vgl. REUTER, 2005: 103

41 vgl. BEIER/SEEßLEN, 1999: 300

42 vgl. REUTER, 2005: 98

Durch die Aufklärung dieses unbestimmten Rätsels wird der Grundkonflikt gelöst. Die unvermutete Wendung durch die Existenz und Aufklärung eines unbestimmten Rätsels bringt weitere Überraschungen mit sich. Im Fall *Rebecca* wird Maxim nach seiner Offenbarung über Rebeccas Charakter angeklagt, sie ermordet zu haben, was wiederum zu einer Gerichtsverhandlung führt.⁴³

Im Gegensatz zum Ende des Romans umfasst der Film zum Schluss den von Mrs Danvers gesetzten Brand in Manderley. Die letzte Bildeinstellung im Film zeigt das Kopfkissen Rebeccas mit ihrem eingestickten Initial *R*, das allmählich in Flammen aufgeht. Mit der Zerstörung Manderleys werden die letzten Reste Rebeccas vernichtet. An dieser Stelle hört ihr Wirken über den Tod hinaus auf und somit auch der Film.

2.4.2 Die Neuverfilmung

Regisseur Jim O'Brien verfilmte 1997 den *Rebecca*-Stoff für das englische Fernsehen in einer moderneren und farbigen Fassung, die eine technische Entwicklung im Gegensatz zu Hitchcocks schwarz-weiß Film der 40er Jahre zeigt.

Diese Verfilmung setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Zu Beginn des zweiten Teils wird eine Zusammenfassung der bisherigen Geschehnisse gezeigt, was verdeutlicht, dass es sich um einen Fernsehfilm handelt, der an zwei unterschiedlichen Tagen im britischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Die zweiteilige Fernsehfilm-Produktion wurde mit einem Emmy Award, dem Fernseh-Oscar, ausgezeichnet.⁴⁴

Anders als in Hitchcocks Verfilmung gehört die Rolle Rebecca hier zur Besetzung und wird von einer Schauspielerin verkörpert. In Rückblenden wird Rebecca gezeigt, doch im Bild ist sie nie vollkommen zu erkennen. Entweder ist sie von hinten aufgenommen oder es sind ausschließlich in Detail Einstellungen ihre Augen und ihr Mund zu sehen. In den Szenen, in der Maxim seiner zweiten Frau von Rebecca und der Nacht ihres Todes erzählt, gibt es Rückblenden. Dadurch sehen die Zuschauer, was damals zwischen dem Ehepaar de Winter geschah. So wird der Rezipient Zeuge, dass Maxim Rebecca erwürgt und umgebracht hat. An dieser Stelle sind Unterschiede zu der ersten Verfilmung und auch zum Musical erkennbar: Sowohl in der Verfilmung Hitchcocks als auch der Bühnenfassung wird Maxim de Winter nicht als Mörder dargestellt, da es sich in diesen Fassungen um einen Unfall als Todesursache handelt. Überdies ist Rebecca in Hitchcocks Verfilmung sowie im Musical nie zu sehen.

43 vgl. REUTER, 2005: 100

44 Siehe Anlage 1: DVD-Cover Rebecca



Abb. 2: Detailsinstellung Rebecca



Abb. 3: Halbtotale Rebecca

Das brennende Anwesen Manderley bildet den Schluss in Hitchcocks Verfilmung. Maxim und seine zweite Frau befinden sich in Sicherheit, da sie sich außerhalb des Gebäudes aufhalten. Die Handlung der Fernsehfilm-Produktion umfasst noch weitere Szenen, die über Hitchcocks Verfilmung hinausgehen: Maxim stürzt in das brennende Haus und versucht, die ohnmächtige Mrs Danvers aus dem brennenden Anwesen zu retten. Durch die Flammenglut rutscht er aus und stürzt mit ihr die Treppen hinunter. Ob Mrs Danvers diesen Sturz, bzw. den Brand überlebt hat oder sie durch den Rauch bereits vergiftet und tot war bleibt unklar.

Maxim und seine Frau leben noch 10 Jahre nach diesem Vorkommnis glücklich an einem unbekannten Ort am Meer, was die letzte Szene der Neuverfilmung verdeutlicht. Dieser Handlungszusatz gewährleistet ein Happy End der Liebesgeschichte und findet in der Musicalfassung ebenfalls Verwendung.⁴⁵ Anders als die Geschichte des Romans, haben Neuverfilmung und Musicalproduktion kein offenes Ende.

In Planung steht ein Remake des Kinofilms *Rebecca*. Steven Knight ist als Drehbuchautor dieser neuesten Verfilmung bekanntgegeben. Regisseur und Besetzung stehen offiziell noch nicht fest.⁴⁶

⁴⁵ Siehe Kapitel 2.5

⁴⁶ vgl. <http://www.cinefacts.de/kino-news/28894-alfred-hitchcocks-rebecca-als-remake-geplant.html> [02.07.2012]

2.5 Das Musical

Die Uraufführung der Bühnenfassung *Rebecca* fand 2006 im Raimund Theater, Wien statt. Diese Musicallyfassung war eine Produktion der Vereinigten Bühnen Wien.⁴⁷ Anfang Dezember 2011 begann die Spielzeit des Musicals *Rebecca* im Stuttgarter Stage Palladium Theater in Zusammenarbeit mit den Vereinigten Bühnen Wien. Zum ersten Mal wurde das Stück in Deutschland aufgeführt, was nicht nur eine Premiere am 08. Dezember 2011 mit sich brachte, sondern gleichzeitig auch eine Deutschlandpremiere.⁴⁸

Das Musical *Rebecca* stammt aus der Zusammenarbeit zwischen dem Songwriter Michael Kunze und dem Komponisten Sylvester Levay. Gemeinsam schufen sie seit den 90er Jahren bereits Stücke wie *Elisabeth* und *Mozart*.⁴⁹ Die amerikanische Regisseurin Francesca Zambello, arbeitete bereits in Europa sowie den USA an zahlreichen Theatern und Opernhäusern. Sie inszenierte *Rebecca* auf der Stuttgarter Musicalbühne.⁵⁰ Premierenbesetzung der Hauptrollen waren Lucy Scherer als ICH, Pia Douwes, die die Mrs Danvers verkörperte, und Thomas Borchert, der den Maxim de Winter spielte.⁵¹ Im Mai 2012 trat Valerie Link als Erstbesetzung der Rolle ICH an Lucy Scherers Stelle und Jan Ammann löste Thomas Borchert in der Rolle des Maxim de Winter ab.⁵²

Die Musical-Produktion ist in zwei Akte aufgeteilt:

Der erste Akt beginnt mit einem Prolog, gesungen von der Rolle ICH. Sie erinnert sich an ihre Zeit in Manderley und was sie dort alles durchzustehen hatte. Durch diesen Prolog wird den Zuschauern klargemacht: die Geschichte wird aus ihrer Sicht erzählt. Das Aufeinandertreffen und Kennenlernen mit Maxim de Winter, ihre darauf folgende Hochzeitsreise, die Ankunft der neuen Mrs de Winter auf Manderley und ihre anfänglichen Schwierigkeiten dort, werden im ersten Akt behandelt bis hin zum Kostümball. Dieser stellt das Finale des ersten Aktes dar. Mrs Danvers Intrige scheint aufgegangen zu sein, nachdem sie die zweite Frau vor all den geladenen Gästen blamiert hat. In ihren Augen ist und bleibt immer noch Rebecca Hausherrin vom Manderley.

Während des zweiten Aktes kommt der Krimi in Gang. Mrs Danvers treibt die neue Mrs de Winter fast in den Selbstmord. Diese Szene beinhaltet ein Duett zwischen ICH und

47 vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 13

48 vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 11

49 vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 14f

50 vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 17

51 vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/hauptdarsteller.html> [04.07.2012]

52 vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/neue-schlossherren.html> [04.07.2012]

Mrs Danvers, das auf dem Balkon von Rebeccas Zimmer gesungen wird. Das Finale des zweiten Aktes und somit des ganzen Stücks ist die Feuerszene. Die große Treppe in der Eingangshalle von Manderley geht auf der Bühne in Flammen auf. Eigens für das in Flammen aufgehende Kulissenteil wurde eine „spektakuläre Pyrotechnik entwickelt“⁵³. Die Treppenstufen brennen durch Gas, das aus eingebauten Gasrohren innerhalb der Stufen austritt.⁵⁴ Dies geschieht unter voller Kontrolle, sodass Darsteller, Mitarbeiter und Zuschauer komplett gesichert sind. Im Stück zündet Mrs Danvers Manderley an. Die Darstellerin hält dabei zwar eine brennende Fackel in der Hand, doch zwei Mitarbeiter hinter der Bühne entzünden die Treppe per Knopfdruck. Der gesamte Planungsprozess, rund um diese Feuereffekte und um die Umsetzung dieser, dauerte fast ein Jahr.⁵⁵ Diese Feuerszene und die dafür betriebene Pyrotechnik ist bisher einzigartig auf Deutschlands Theaterbühnen.⁵⁶

In der Musicalfassung wird der Anfang der Geschichte, in dem sich die neue Mrs de Winter an die Zeit in Manderley zurückerinnert, nocheinmal aufgegriffen. Sie kommt nach dem Brand auf die Bühne und singt in einer Reprise das letzte Lied des Musicals, in dem man erfährt, dass sie Manderley nun nur noch im Traum sieht und dass das, was dort geschah lange her ist. Auch die Bekanntgabe, dass sie mit Maxim in einem Hotel am Mittelmeer ihr neues Zuhause gefunden hat ist Bestandteil des Liedes und rundet das Happy End der Handlung über den Schluss des Films hinaus ab.⁵⁷

2.6 Die Charaktere – eine Rollenanalyse

Mit Hilfe einer Rollenanalyse werden die Hauptcharaktere des Stücks: Rebecca, ICH, Mrs Danvers und Maxim de Winter dargestellt. In diesem Kapitel folgt ausschließlich eine Charakterisierung der Figuren – nicht ihrer Darsteller, durch diese sie verkörpert werden.

Um sich als Schauspieler in andere Persönlichkeiten zu versetzen, ist es wichtig, seine Rollen genau zu analysieren. Ein Schauspieler muss wissen, wen er spielt, was es für eine Person ist, was diese will und welches Ziel sie hat.⁵⁸

53 <http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/brennende-treppe.html> [04.07.2012]

54 vgl. Backstageführungen: Rebecca, 2012

55 vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/manderley-in-flammen.html> [04.07.2012]

56 vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/brennende-treppe.html> [04.07.2012]

57 vgl. Musicalvorstellungen: Rebecca, 2012

58 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 11:22

2.6.1 Rebecca – das Mysterium

Sowohl der Roman als auch die Filme und das Musical tragen den Namen einer Frau als Titel, die selbst körperlich nie auftaucht. Dennoch erfährt man einiges über ihre Person:

Rebecca ist ein Mysterium. Sie hatte die Gabe, jeden in ihren Bann zu ziehen.⁵⁹ Die Begeisterung ihrer Person gegenüber bleibt rätselhaft, da anfangs nie Aufschluss über ihren Charakter gegeben wird. Alle Welt schwärmt – selbst über ihren Tod hinaus – von dieser unvergleichlichen, tollen Frau.

Sie war groß, hatte schwarzes Haar und kleidete sich geschmackvoll. Rebecca wurde laut Mrs Danvers von allen Menschen geliebt. Sie war ihrer Schönheit wegen überall bekannt. Frank Crawley bezeichnet sie als furchtlos und gibt zu, sie sei die schönste Frau gewesen, die er je gesehen habe.⁶⁰ Als bezaubernde, amüsante, anmutige und wunderschöne Frau setzte sie hohe Maßstäbe einer vorbildlichen Ehegattin innerhalb einer angesehenen Gesellschaft. Rebecca war nach außen hin eine perfekte Frau, von der jeder träumte. Doch der äußere Schein trügt: ihre Figur unterliegt einer großen Fallhöhe im Stück. Sie wandelt sich, da im Verlauf der Geschichte ihr wahrer Charakter aufgedeckt wird.

Rebecca ist und bleibt ein Mysterium, vor allem für die neue Mrs de Winter und somit auch für die Rezipienten der Geschichte – bis zu dem Zeitpunkt, an dem Maxim ihren Charakter beschreibt. Maxim gibt preis, dass sie egoistisch, kalt und unfähig zu lieben war. Er bezeichnet sie sogar als Teufel. Männer nutzte sie als Spielzeug. Sie war ihrem Mann Maxim nicht treu und somit alles andere als die perfekte Frau, die sie in der Gesellschaft gekonnt darstellte. Maxim bezeichnet das gemeinsame Leben mit ihr als unwürdig. Sie versprach ihm, der Gesellschaft die Komödie der ehrbaren Hausfrau von Manderley vorzuspielen und die perfekte Mrs de Winter zu sein.⁶¹ Sie wollte bewundert und beneidet werden von den Leuten. Dies schaffte sie, was jegliche Aussagen der Gesellschaft über sie belegen.

Rebecca war unheilbar krank. Sie hatte Krebs in einem fortgeschrittenen Stadium. Darüber wird am Ende der Geschichte Aufschluss gegeben. Gehässig und schadenfroh wollte sie Maxim mit ihrer vorgetäuschten Schwangerschaft dafür büßen lassen, indem sie ihn zum Mörder machte. Doch ihr Plan ging nicht auf.⁶²

59 vgl. O'BRIEN: Rebecca Verfilmung, 1997

60 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 5: Gespräch ICH und Crawley

61 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

62 Siehe Kapitel 2.2

2.6.2 ICH – die neue Mrs de Winter

Anfangs ist sie eine sehr unselbstständige Frau, die vielmehr noch einem kleinen Mädchen gleicht, was aus ihrer naiven und tollpatschigen Art hervor geht. Maxim spricht sie des Öfteren mit dem Kosenamen *Kindchen* an.

Ihre Mutter kannte sie nicht. Sie ist seit langem verstorben. Ihr Vater starb vorherigen Sommer. Völlig familienlos und allein arbeitet sie daher als Gesellschafterin für die Dame Mrs van Hopper, bevor sie sich bei einem Aufenthalt in Monte Carlo in Maxim de Winter verliebt und seine Frau wird.⁶³

Die Art und Weise, wie sie von der Haushälterin Mrs Danvers behandelt und unterdrückt wird, trägt zu ihrem ängstlichen und unselbstständigen Verhalten bei. Zudem hat sie vor der autoritären Haushälterin Angst. Dies verraten ihre angespannten Gesichtsausdrücke, wenn Mrs Danvers in der Nähe ist.



Abb. 4: ICH steht angespannt vor Mrs Danvers

Sich selbst bezeichnet sie als uninteressant und langweilig. Der Umgang mit Bediensteten ist ihr neu, da sie plötzlich zu einer gehobenen Gesellschaft gehört, in die sie eingeeiratet hat. Mrs van Hopper prophezeit ihr, sie sei der Aufgabe, Herrin von Manderley zu sein, nicht gewachsen.⁶⁴

Doch wenn Maxim seine Wutausbrüche durchlebt, bleibt sie immer verständnisvoll. Maxims Schwester Beatrice bezeichnet sie als sanftes Lämmchen, das ihrem Bruder

63 vgl. HITCHCOCK: Rebecca Verfilmung, 1940

64 vgl. HITCHCOCK: Rebecca Verfilmung, 1940

gut tut.⁶⁵ Verwalter Frank findet sie frisch und charmant.⁶⁶

Sie glaubt, von allen mit Rebecca verglichen zu werden und fühlt sich fremd auf Manderley.⁶⁷

Obwohl sie sich sicher ist, Maxim liebe nur Rebecca, möchte sie bei ihm bleiben. Zu Maxim sagt sie aus Verzweiflung: „Ich will gar nicht, dass du mich liebst – ich verlang ja nichts Unmögliches.“⁶⁸ Diese Aussage verdeutlicht, wie sehr sie sich selbst herunterstuft und sich nach jemandem sehnt, auch wenn sie von demjenigen nicht geliebt wird. Ihr Ziel ist es, nicht mehr allein zu sein und zu jemandem gehören, den sie lieben darf. Nach Maxims Offenbarung, die preisgibt, dass er Rebecca nicht liebt, schöpft sie neue Kraft. „Indem sie die Hintergründe von Maxims Tat begreift, verliert sie ihre kindliche Unschuld und durchläuft einen Initiationsprozess.“⁶⁹ Sie wandelt sich zu einer starken, erwachsenen und selbstbewusst handelnden Frau, die sich von Mrs Danvers nicht mehr weiter einschüchtern lässt. Sie fürchtet sich fortan auch vor Rebecca nicht mehr. Ihre Rolle durchläuft die größte Entwicklung in dem Stück. Von dem schüchternen Kind wächst sie durch die Intrigen, Lügen und Schicksale in Manderley zu einer selbstbewussten Frau heran. Maxim bemängelt dies fast schon mit den Worten: „Wo sind sie geblieben, diese verträumten, süßen Kinderaugen, die ich so gern hatte.“⁷⁰ Diese Szene verdeutlicht besonders die Entwicklung ihrer Rolle.

2.6.3 Mrs Danvers – die besessene Haushälterin

Mrs Danvers arbeitet seit vielen Jahren in Manderley als Haushälterin. Sie trägt immer ein schwarzes, langes Kleid, das ihrer Figur eine düstere Stimmung verleiht. Vermutlich trägt sie das schwarze Kostüm seit dem Tod ihres Vorbilds Rebecca. Doch, ob sie sich früher bereits auf diese Weise kleidete, bleibt unklar.

Ihr Gesichtsausdruck ist kalt und unberechenbar, ihre Art steif und unnahbar. Die Stimmung in ihrer Nähe ist seltsam und angsteinflößend, was sowohl ihr Verhalten als auch das der zweiten Mrs de Winter erkennen lässt.

Das Ziel dieser Figur ist klar erkennbar: Mrs Danvers duldet keine neue Frau an Maxims Seite und setzt alles daran, die neue Mrs de Winter loszuwerden. Für sie gibt es

65 vgl. HITCHCOCK: Rebecca Verfilmung, 1940

66 vgl. O'BRIEN: Rebecca Verfilmung, 1997

67 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 5: Gespräch ICH und Crawley

68 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

69 REUTER, 2005: 107

70 HITCHCOCK: Rebecca Verfilmung, 1940

nur eine wahre Mrs de Winter: Rebecca. Dies bekommt Maxims neue Frau ständig zu spüren. Beatrice klärt sie auf, dass Mrs Danvers Rebecca wie eine Göttin verehrte. Trotz ihres Todes bewahrt sie ihr Morgen- und Schlafzimmer im selben Zustand, wie vor ihrem Tod. In dieser Umgebung hat sie das Gefühl, als ob Rebecca immer noch hier wäre. Nachdem Maxims neue Frau am Schminktisch in Rebeccas Zimmer die Bürste in die Hand nimmt, rückt Mrs Danvers diese fanatisch wenige Zentimeter in die Position, in der sie von Rebecca hinterlassen wurde.⁷¹ Im Schlafzimmer und damit in der Umgebung Rebeccas hellt sich Mrs Danvers Miene sichtlich auf – sie wirkt glücklich. Die Szene, als sie Rebeccas Mantel in den Händen hält zeigt das einzige Mal ein Lächeln von ihrer Person, bzw. das Andeuten eines Lächelns in ihrem Gesicht. Ihre Augen wirken dabei fast sanft. In allen anderen Szenen zeugt ihre Miene von Gleichgültigkeit. Sie lebte und lebt ausschließlich für Rebecca und vergöttert diese noch über ihren Tod hinaus.



Abb. 5: Mrs Danvers in Rebeccas Schlafzimmer

Sie demütigt Maxims neue Frau und gibt ihr deutlich zu verstehen, sich nicht an Rebecca messen zu können. Überdies redet Mrs Danvers ihr ein, Maxim wolle mit seiner ersten Frau wieder allein sein, was zeigt, dass sie fern jeglicher Realität lebt.⁷²

Die Nachricht über Rebeccas Krankheit zerstört ihr Weltbild, da sie felsenfest überzeugt war, Rebecca – ihr Vorbild – habe nie Selbstmord begangen. Ihre Leidenschaft zu dieser Frau entwickelt sich zu einem Wahnsinn, durch den sie Manderley in Brand setzt und zerstört. Dieser Wahnsinn kostet sie ihr Leben.

⁷¹ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 9: Rebeccas Schlafzimmer

⁷² vgl. HITCHCOCK: Rebecca Verfilmung, 1940

2.6.4 Maxim de Winter – ein Mann voller Geheimnisse

Maxim de Winter ist ein attraktiver, bekannter Mann der Gesellschaft, sesshaft auf dem großen Familienanwesen Manderley. Durch den Tod seiner Frau Rebecca wird er von der Gesellschaft bemitleidet. Sein Verhalten in der Öffentlichkeit deutet jeder als tiefe Trauer.

Ein Jahr später heiratet er seine zweite Frau, mit der er zwar liebevoll, jedoch reserviert umgeht. Sie spricht ihn an einer Klippe auf das Thema Ertrinken an. In seinem Blick ist erkennbar, dass ihm dieses Thema unangenehm ist, weshalb er abrupt ablenkt. In dieser Szene wird klar: dieser Mann hat ein Geheimnis.⁷³ Im Laufe der Handlung wird seine neue Frau aufgeklärt, dass seine erste Frau ertrunken sei. Es scheint, als braucht er das naive, kindliche Mädchen, das er geheiratet hat, um von seiner Vergangenheit loszukommen. Zuerst wird vermutet, er habe sie geheiratet um über den Tod seiner ersten Frau hinwegzukommen, weil seine Blicke oft abschweifend und nachdenklich, fast schon traurig wirken. Ihm ist großer Schmerz widerfahren, doch ob er tief trauert oder ihn etwas anderes bedrückt, wird nicht kundgegeben. Über seine erste Ehe redet er nicht. Weder Trauer noch Freude lässt er sich anmerken. Er wirkt unnahbar und undurchsichtig. Oft verliert er grundlos die Nerven, reagiert launisch und jähzornig. Über sich selber gibt er seiner neuen Frau preis, dass er oft ein schwieriger Mensch sei.⁷⁴

In einem seiner Ausbrüche lässt er den Satz: „Ich weiß nicht was Glück ist!“⁷⁵ fallen und zeigt damit, dass er unglücklich sein muss. Aus welchen Beweggründen er nie Glück empfunden hat bleibt vorerst unklar. Der Mann voller Geheimnisse bleibt undurchschaubar. Erst nachdem er seiner zweiten Frau alles über seine Ehe mit Rebecca anvertraut und über deren Tod spricht, lüftet sich seine geheimnisvolle Aura.

In seiner ersten Ehe ist er nicht glücklich gewesen. Anfangs war er vernarrt in Rebecca, aber kurz nach der Hochzeit entfaltete sich ihr wahrer Charakter, den er verabscheute. Für ihn war die Ehe mit ihr ein unwürdiges Leben. Sie starb vor seinen Augen. Obwohl es ein Unfall war, versenkte und beseitigte er somit ihre Leiche in der Befürchtung, dass ihm niemand glauben würde. Um sich zu schützen identifizierte er eine falsche Leiche als seine Frau.⁷⁶ Diese Tatsache verfolgt und belastet ihn, weshalb er seither niemals ein Wort über diesen Vorfall verloren hat. Das Lüften seiner Geheimnisse stellen Wendepunkte der gesamten Handlung dar.

73 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 3: An der Klippe

74 vgl. Musicalvorstellungen: Rebecca, 2012

75 O'BRIEN: Rebecca Verfilmung, 1997

76 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

3 Acting

Acting ist der englische Begriff für die *Schauspielkunst*. Unter der *Schauspielkunst* versteht man „die Kunst, mit Sprache, Mimik und Gestik auf der Bühne oder im Film Figuren für den Zuschauer ziemlich erfassbar zu gestalten.“⁷⁷ Es bestehen vielfältige Auffassungen über die *Schauspielkunst*. Das Wesen dieser Kunst sowie ihr Ursprung kann durch die langjährige Entstehungsgeschichte⁷⁸ erfasst werden.⁷⁹ Im Laufe dieser Geschichte entwickelten sich unterschiedliche Methoden. Um Figuren authentisch darstellen zu können und das Handwerk der *Schauspielkunst* zu erlernen, werden diese Methoden angewandt.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde eine Umfrage zum Thema „Welche Schauspielmethoden werden an deutschen Schauspiel- und Musicalschulen gelehrt?“ durchgeführt. Diese Stichprobe umfasst insgesamt 20 Schauspiel- und Musicalschulen einer Zufallsauswahl. Das Kriterium dieser Zufallsauswahl schließt hierbei sowohl private als auch staatliche Schulen in den Großstädten Deutschlands ein. Somit wurden Schulen in den Großstädten Hamburg, Berlin, Frankfurt, München und Stuttgart befragt.

3.1 Schauspielmethoden

Auf dem Schauspielmarkt besteht eine Methodenvielfalt. Alle Methoden haben das Ziel, einen Schauspieler auszubilden der authentisch ist. Sie unterscheiden sich allerdings in dem Punkt, wie dieses Ziel erreicht wird.⁸⁰ Eine Methode dient als Instrument, einen bestimmten Ort zu erreichen. Wohingegen die Didaktik sich mit der Lehre, den Inhalten und Theorien befasst. Überdies wird der Ort des Unterrichts von der Didaktik beschrieben. Während das *Wie* von der Methodik beschrieben wird, befasst sich die Didaktik folglich mit dem *Was*. Die Methode fungiert somit nicht als Ort selbst, sondern sie befasst sich ausschließlich mit dem Weg, der beispielsweise im Schauspielunterricht gegangen wird.⁸¹ Die Arbeitsweise sowie das Vorgehen im Unterricht als Weg der

⁷⁷ Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 19, 2003: 186

⁷⁸ Aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit, wird auf ein separates Kapitel über die Entstehungsgeschichte des Schauspiels verzichtet.

⁷⁹ vgl. EBERT, 2004: 28

⁸⁰ vgl. SCHULER/HARRER, 2011: 130

⁸¹ vgl. SCHULER/HARRER, 2011: 17

Erkenntnisgewinnung definiert die Methode.⁸² Unterrichtsorganisation und -formen zu untersuchen und optimieren ist der Methodik unterzuordnen.⁸³ „Der Ort, den es mit den Studierenden zu erreichen gilt, ist die individuelle schauspielerische Persönlichkeit, die sich mutig, interessiert, abenteuerlustig und leistungsfähig allen künstlerischen Herausforderungen stellen möchte und kann.“⁸⁴

Sowohl psychologische als auch performative Spielweisen lernt man unter den verschiedenen Methoden kennen. Schauspieler erleben eine Vielfalt an unterschiedlichen Herangehensweisen und methodischen Ansatzpunkten, die während ihrer Ausbildung von verschiedensten Dozenten vermittelt werden.⁸⁵ Somit lernt man, die für einen selbst passenden Ansätze herauszufiltern, sie in ihr Repertoire auszunehmen und die Schauspielkunst sowie die Beherrschung dieser zu entwickeln. Indem man sich mit verschiedenen Methoden befasst, können Schwachstellen und Stärken herausgefunden werden und gegebenenfalls eigene Ideen und Methoden entstehen. Doch der Ansatzpunkt, sich nicht auf eine Methode zu verlassen, schließt nicht aus, dass sich Schauspieler dennoch einer Methode als Hilfsmittel ihrer Arbeit annehmen.

Die Ergebnisse der Umfrage zeigen: deutsche Schauspiel- und Musicalschulen spezialisieren sich in ihren Kursen nicht ausschließlich auf eine Methode. Es werden unterschiedliche Methoden und Ansätze vermittelt. Aufgrund geringer Antworten der Umfrage (insgesamt 6 Rückmeldungen), ist diese jedoch nicht repräsentativ. Daher können an dieser Stelle nur Rückschlüsse auf 6 von 20 befragten Schulen gezogen werden.⁸⁶

Bertolt Brecht forderte durch seine Methoden auf, als Figur zu denken, während bei Stanislawski das Einfühlen in die Figur dominierte. Diese Standpunkte unterscheiden sich darin, wie die Schöpfung der Schauspielkunst begriffen und trainiert wird. Dem Schauspieler ist es selbst überlassen, ob er sich während seiner Tätigkeit auf der Bühne oder vor der Kamera für eine Methode entscheidet, oder versucht, mehrere Herangehensweisen zu vereinen und zu nutzen.⁸⁷

Durch verschieden erlernte Methoden steht einem Schauspieler reichlich Werkzeug zur Verfügung, das für den Berufsalltag relevant und unerlässlich ist.⁸⁸ Ein Schauspieler ist „Arbeiter, Werkzeug, Material und Produkt zugleich“⁸⁹. Das Werkzeug und Material mit

82 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 14, 2003: 263

83 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 14, 2003: 264

84 SCHULER/HARRER, 2011: 17

85 vgl. SCHULER/HARRER, 2011: 131

86 Siehe Anlage 3: Umfrage

87 vgl. EBERT, 2004: 33

88 vgl. DRECHSEL, 2011: 153

89 EBERT, 2004: 28

dem ein Schauspieler arbeitet, das Produkt, welches er herstellt, befindet sich nicht außerhalb seines Körpers, wie es in anderen Berufsfeldern der Fall ist.⁹⁰ Es sind Gegenstände, die der Schauspieler in sich trägt und mit denen er umzugehen hat. „Der Schauspieler-Beruf ist ein Handwerksberuf.“⁹¹

Der Schauspieler ist ein Medium.⁹² Jeder gute Schauspieler verfügt über eine Methode.⁹³ Aufgrund zahlreicher, verschiedener Methoden lässt sich kein Ansatz finden, der als goldene Regel verfolgt wird. Jeder Schauspieler kann aus der Methodenvielfalt schöpfen und die Methoden, die ihn zu seiner eigenen bestmöglichen darstellerischen Leistung verhelfen, anwenden. Hier können keine empirisch belegten Ergebnisse angeführt werden, ob die Methodenvielfalt von angehenden Schauspielern genutzt wird oder welche Methoden sie in ihrem Spiel anwenden. Auf welche Weise Schauspieler ihr Handwerk bestmöglich bedienen können, müssen sie individuell für sich selbst herausfinden. Aus den Methoden schöpft ein Schauspieler, egal ob er vor der Kamera oder auf der Bühne steht. Allerdings ändert sich seine Technik durch diese Medien. Sein Spiel wird anders.⁹⁴

Schauspiel wird jedoch nicht allein durch Methoden erlernt. Auch Körper- und Stimmarbeit, Spontaneität und Improvisation sind Grundlagen dieses Handwerks.⁹⁵ Außerdem spielt der *Subtext* eine wichtige Rolle: Der *Subtext* verleiht dem Schauspieler Authentizität und Natürlichkeit, dadurch wird eine Figur tiefgründiger. Privat wird immer auf zwei Ebenen kommuniziert: Nach Paul Watzlawick gibt es zum einen die Inhaltsebene, zum anderen die Emotionsebene. Diese Emotionsebene wird im Schauspielbereich *Subtext* genannt. Ein Satz wird gesprochen, doch der Tonfall, der aus den Emotionen entsteht, kann etwas ganz anderes ausdrücken. Dabei muss ein Schauspieler eine Haltung besitzen, sowohl eine eigene als auch eine Haltung zu einer anderen Figur und eine Haltung zum Text.⁹⁶ Weiter lebt ein Schauspieler vom Beobachten. Er betrachtet Vorgänge in seinem Umfeld, wird wacher und beobachtet seine Mitmenschen, um zu erkennen, welche Parallelen zu seiner Figur bestehen und auf welche Weise er ihr Tiefe verleihen und sie interessanter gestalten kann.⁹⁷

90 vgl. EBERT, 2004: 28

91 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 00:54

92 vgl. EBERT, 2004: 11

93 vgl. SHIPMAN, 1990: 14

94 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 02:08

95 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 01:00

96 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 11:38

97 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 28:08

Die folgenden Unterkapitel liefern einen Einblick in verschiedene, methodische Ansatzpunkte der Schauspielkunst. Einige bauen hierbei aufeinander auf, andere stellen unterschiedliche Ansatzpunkte dar.⁹⁸

3.1.1 Konstantin Stanislawski

Konstantin Stanislawski (1863-1938), war ein russischer Schauspieler und Schauspiellehrer, an dessen System der Schauspielkunst sich zahlreiche weitere Schauspieler und -lehrer anlehnen.⁹⁹ Zudem war er Regisseur und Theoretiker.¹⁰⁰ Sein ganzes Leben lang galt seine Forschung dem Schauspieler. Seine Überlegungen liefern einen Beitrag, das Theater als realistische Kunst zu formulieren.¹⁰¹ Zudem verfasste er Notizen aus diversen Proben und Aufführungen. Als Praktiker schuf er somit eine schwer systematisierbare und uferlose Fülle an Schriften, die er selbst nicht zu ordnen wusste und in denen er buchstäblich versank, was er in einem Brief aus den 30er Jahren kundtat. Seine früheren Manuskripte hat er teilweise revidiert und umgeschrieben. Während anfangs das Innere dominierte, erkennt man in späteren Aufzeichnungen seine Neigung für äußere Vorgänge bei der Entwicklung des Schauspiels.¹⁰²

Sein Schwerpunkt lag in seinen früheren Aufzeichnungen auf der Selbsterforschung. Die Aufmerksamkeit richtet sich dabei nach innen und weniger darauf, durch äußere Einflüsse Neugier oder Phantasien eines Darstellers anzuregen.¹⁰³ Wahrhaftigkeit und Glaube entstehen im Inneren eines Menschen. Es ist ein unbewusster Zustand, der ungewollt passiert. Auf der Bühne muss ein Schauspieler sein Schaffen so weit steigern, dass diese menschliche Wahrhaftigkeit bis hin zu einem *Ich bin* entsteht. Die seelische und organische Natur der unbewussten Handlungen eines Menschen in die Arbeit eines Schauspielers zu integrieren, hielt er für einen bedeutenden Wandel. Seiner Meinung nach sollten Schauspielschüler von vornherein an das Unbewusste herangeführt werden und den entstehenden Zustand der schöpferischen Arbeit des Normalen erfüllen.¹⁰⁴ Stanislawski beruft sich hierbei auf die Psychotechnik: „Was im realen Leben von selbst entsteht und sich von selbst auf natürliche Weise vollzieht, wird auf der Büh-

98 In diesem Kapitel werden Methoden von bereits verstorbenen Schauspielern und Schauspiellehrern dargestellt. Da Unterrichtsbeispiele oder Äußerungen dieser vergangen sind, die Lehren und Methoden aber heutzutage noch Gültigkeit besitzen, sind innerhalb des Fließtextes unterschiedliche grammatikalische Zeitstufen vorhanden.

99 vgl. STEGEMANN, 2010: 123

100 vgl. SCHICKEL, 1991: 24

101 vgl. STEGEMANN, 2007: 11

102 vgl. BLANK, 2001: 90ff

103 vgl. SCHICKEL, 1991: 70

104 vgl. STANISLAWSKI Band 1, 2002: 314f

ne mit Hilfe der Psychotechnik vorbereitet.“¹⁰⁵ Im Theater ist oft ein psychologischer, naturalisierender Stil erkennbar. Dieser stammt aus dem 18. Jahrhundert und wurde von Stanislawski betont. Der Begriff Ideologie steht hierbei im Mittelpunkt.¹⁰⁶ Stanislawski setzte somit auf eine Spielweise, die er *psychologischen Realismus* nannte. Dieser schließt Gefühlstransparenz ein und erzeugt Unbewusstes durch das Bewusste.¹⁰⁷

Der schauspielerische Ausdruck stellt die Verkörperung des Erlebens dar. Das wahre, unverstellte, innere Erleben eines Schauspielers führt demnach zu diesem äußeren Ausdruck.¹⁰⁸ Stanislawski führte folgenden Begriff ein: „»Öffentliche Einsamkeit«. Die Fähigkeit, sich in der Öffentlichkeit so zu verhalten, wie wir es tun, wenn wir uns unbeobachtet wähnen.“¹⁰⁹ Nur dann, kann auf der Bühne passieren, was auch im realen Leben passiert. Mit diesem Begriff bietet Stanislawski einen Weg zur Normalität und Authentizität eines Schauspielers.

Die Technik, sich an Gefühle zu erinnern nannte er *emotionales Gedächtnis*. Mit Hilfe dieses Gedächtnisses können Gefühle reproduziert werden. Die eigene Lebensgeschichte des Schauspielers wird dabei im Nachhinein beleuchtet, um vergangene Emotionen hervorzurufen.¹¹⁰ Er entwickelte somit das Spiel von dem Inneren nach Außen, doch die entgegengesetzte Art und Weise erschien ihm später ebenfalls als eine annehmbare Möglichkeit: Durch die physische Handlung kann von Außen das wahre Erleben ins Innere gelangen.¹¹¹ Durch Untersuchungen äußerer Vorgänge kam Stanislawski zu der Annahme, dass diese unmittelbar auf das Innere einwirken können. Erleben und Verkörpern stellen an diesem Punkt nicht ausschließlich zwei Seiten des schöpferischen Prozesses dar, sondern besitzen eine Wechselwirkung durch gegenseitiges Auslösen.¹¹²

Stanislawski kritisierte die Form der Schauspielerei, die ihren Träger – den Schauspieler –, nicht aber seine realistische wahrhaftige Leistung in den Mittelpunkt stellt. Nicht die Entstehung eines Bühnenstars sei das Ziel der Schauspielausbildung, denn die dadurch entstehende Selbstbezogenheit würde das darstellerische Vermögen leeren.¹¹³

¹⁰⁵ STANISLAWSKI Band 1, 2002: 314

¹⁰⁶ vgl. THALHEIMER, 2011: 87

¹⁰⁷ vgl. STEGEMANN, 2007: 13

¹⁰⁸ vgl. STEGEMANN, 2007: 16

¹⁰⁹ SCHICKEL, 1991: 198

¹¹⁰ vgl. SCHICKEL, 1991: 9

¹¹¹ vgl. STEGEMANN, 2007: 15

¹¹² vgl. STANISLAWSKI Band 2, 2002: 5

¹¹³ vgl. STEGEMANN, 2007: 12

3.1.2 Lee Strasberg

Lee Strasberg (1901-1982) war Schauspieler, sowie Schauspiellehrer und Regisseur. Er gründete das *Lee Strasberg Theatre and Film Institute*, an dem er seine Schauspieltechnik lehrte. In seiner Methode vermittelt er durch Erinnerungs- und Entspannungstechniken einen Ansatz, die Schauspielkunst zu erlernen.¹¹⁴ Heute noch wird das *Lee Strasberg Institut* an den Standorten New York und Los Angeles betrieben.¹¹⁵

Lee Strasbergs Methode ging unter dem Begriff *the method* in die Theater- und Filmgeschichte ein und wurde weltweit bekannt.¹¹⁶ Seine Methode dominiert die Ausbildung zum Schauspieler seit den fünfziger Jahren besonders in den westlichen Ländern. Einen Anteil von Konstantin Stanislawskis komplizierten Theorien fasste er verständlich zusammen, was seinen Erfolg ausmacht. Diese Theorien sind durch Strasbergs Methode praktikabler und zugänglicher für Schauspieler. Die Erinnerung eines Menschen an vergangene Gefühle spielt hierbei eine wichtige Rolle. Durch Übungen wird der Schauspieler geschult, auf imaginäre Reize zu reagieren, die ihn handeln und fühlen lassen. Auf Reize wird im wirklichen Leben sofort reagiert. Dies geschieht automatisch. Ziel dieser Übungen ist es, die imaginären Reize ebenso real erscheinen zu lassen, wie äußere Reize des Alltags. Damit können Reaktionen erreicht werden, die dem normalen Leben gleich stehen. Zu verkörpernde Rollen werden somit authentisch gestaltet. Die Konzentration ist hierbei auf das Innere gerichtet. Entspannungs- und Konzentrationsübungen lassen den Schauspieler aus seinem Alltag, den er dabei zurücklassen soll, in den künstlerischen Prozess treten.¹¹⁷

In Strasbergs Methode hat das *affektive Gedächtnis* einen großen Stellenwert. Der Schauspieler soll damit Emotionen aus seiner eigenen Psyche hervorrufen, die dem Charakter, den er darstellt, entsprechen.¹¹⁸ Erlebnisse aus der Vergangenheit werden hierbei ins Gedächtnis zurückgerufen, um die damit zusammenhängenden Gefühle zu mobilisieren. Eine daraus entstehende Stimmung dient daraufhin der Darstellung. Freie Improvisation steht ebenfalls im Mittelpunkt seiner Ausbildung. Strasberg berief sich mit seiner Methode auf die frühen Theorien von Konstantin Stanislawski, bevor diese von Stanislawski selbst revidiert wurden.¹¹⁹

Konstantin Stanislawskis Begriff *emotionales Gedächtnis* beschreibt die Fähigkeit, sich

¹¹⁴ vgl. STEGEMANN, 2010: 146

¹¹⁵ vgl. <http://www.methodactingstrasberg.com/acting-classes> [27.07.2012]

¹¹⁶ vgl. FELDVOß/LÖHNDORF, 2004: 14

¹¹⁷ vgl. BLANK, 2001: 16f

¹¹⁸ vgl. SCHICKEL, 1991: 25

¹¹⁹ vgl. FELDVOß/LÖHNDORF, 2004: 14

direkt an vergangene Gefühle zu erinnern. Für Strasberg bildet die Erinnerung an das Gefühl eine Einheit mit dem vergangenen Ereignis. Das von ihm eingeführte „»Erfahrungsgedächtnis« (sense memory bzw. memory of experience)“¹²⁰ arbeitet sowohl durch die affektive als auch sensorische Erinnerung. Der Schauspieler erinnert sich dabei an Gefühle und Emotionen, wird aber auch trainiert, durch Vorgänge mit Gegenständen, eine sensorische Erinnerungsfähigkeit zu entwickeln.¹²¹

John Costopoulos, Schüler Lee Strasbergs und selbst Lehrer der *method*, die er allerdings mit weiteren Übungen erweiterte,¹²² erzählte in einem Interview mit Wolfgang Wermelskirch, dass Strasberg nie den Zweck der sensorischen Erinnerung erklärt habe. Darüber hinaus habe er auch nie seine Übungen diskutiert. Dies sorgte teilweise für Frustrationen seitens der Schauspielschüler. Doch er betonte ebenfalls, dass die Geheimnisse in dem jeweiligen Schauspieler liegen und dass man sich auf seine ganz eigene Art und Weise diesen nähern solle. Diskutieren kann Erlebnisse abschwächen, daher kann durchaus ein Schauspielschüler durch Provokation auf Methoden losgelassen werden, damit sie diese selber verarbeiten und zu verwenden lernen. Doch nach Costopoulos muss jeder für sich herausfinden, wie sie das Erlebnis der Schauspielerei angehen.¹²³ Es gehörte zu Strasbergs methodischer Arbeitsweise, das alltägliche Leben hinter sich zu lassen.

Konstantin Stanislawski problematisierte stets das Verhältnis zwischen Schauspieler und der darzustellenden Figur. Strasberg war der Meinung, Stanislawski habe die Rolle dem Schauspieler angepasst. Seiner Ansicht nach war dies ein Fehler. Für ihn besteht keine Trennung zwischen dem Darsteller und seiner Rolle, da die Rolle durch innere Fähigkeiten des Darstellers entsteht. Strasberg befasst sich nicht mit dem Verhältnis zwischen Alltag und Bühne. Die Wirklichkeit wertet Strasberg hinsichtlich der Schauspielkunst qualitativ ab. Für ihn entfaltet und füllt ein Schauspieler sein Leben in der Kunst. Dabei spielt das alltägliche Leben keine Rolle. Der Alltag dient ausschließlich als Lieferant der Erinnerungsübungen, um im künstlerischen Prozess ein Dasein zu erlangen.¹²⁴ Agiert ein Schauspieler vollkommen aus dem Inneren, wird die Distanz zwischen Spiel und Publikum aufgehoben. Das Publikum identifiziert sich mit dem Darsteller und dem Geschehen auf der Bühne. Kunst und Alltag werden dabei nicht mehr differenziert betrachtet, vielmehr wird die Illusion einer Wirklichkeit auf der Bühne vermit-

120 BLANK, 2001: 18

121 vgl. BLANK, 2001: 18f

122 vgl. WERMELSKIRCH, 2005: 148

123 vgl. WERMELSKIRCH, 2005: 163f

124 vgl. BLANK, 2001: 26f

telt. Strasberg strebt ein perfektes Illusionstheater als Ideal der Schauspielkunst an.¹²⁵ In Strasbergs Darlegungen und Theorien wird kaum das Medium Film erwähnt. Für ihn ist das Theater die Institution der Kunst. Er ist der Überzeugung, Schauspieler können mit seiner Methode jedoch problemlos zwischen den Medien Theater und Film wechseln. Seiner Ansicht nach, seien die Anforderungen an Schauspieler bei Film, Fernsehen, Theater und Oper nahezu gleich.¹²⁶

In der westlichen Welt gilt er als einflussreichster Schauspiellehrer seit Mitte des 20. Jahrhunderts. Strasbergs Methode wird heutzutage noch, nicht nur in Amerika, auch europaweit, bei Workshops und in Schauspielschulen gelehrt.¹²⁷

3.1.3 Stella Adler

Stella Adlers Eltern waren Schauspieler und Produktionsleiter. Sie absolvierte eine Theaterausbildung, um ebenfalls Schauspielerin zu werden. Engagements am Jüdischen Theater und Broadway zählten zu ihren Erfolgen.¹²⁸ Sie war Schülerin von Richard Boleslawskij und Maria Ouspenskaja, die die Lehre von Konstantin Stanislawski von Moskau nach Amerika brachten. An der New School for Social Research in New York leitete sie Schauspielklassen.¹²⁹ Zudem lernte sie auch von ihrem Vater.¹³⁰

Stella Adler (1905-1992)¹³¹ zweifelte an der Methode Strasbergs. Ihrer Meinung nach wurden Schauspieler, die das *affektive Gedächtnis* bedienten, hysterisch. Nach einem zufälligen Treffen mit Stanislawski 1934 in Paris hielt sie ihm seine Theorien vor – doch er revidierte seine Ansichten und setzte inzwischen mehr auf Beobachtung und Vorstellungskraft in seinen Methoden. Sechs Wochen lang studierte sie bei Stanislawski und lies sich von ihm inspirieren. 1949 gründete sie ihre erste eigene Schauspielschule, verabschiedete sich damit von der Bühne und folgte ihrer Leidenschaft des Unterrichtens.¹³² Das Vorstellungsvermögen übernimmt in ihrer Methode die Führung.¹³³

In ihrer Lehre vermittelt sie den Schauspielern das Verständnis emotionaler Abläufe.¹³⁴

¹²⁵ vgl. BLANK, 2001: 29

¹²⁶ vgl. BLANK, 2001: 36

¹²⁷ vgl. BLANK, 2001: 30

¹²⁸ vgl. SHIPMAN, 1990: 14

¹²⁹ vgl. FAUSER, 1990: 20f

¹³⁰ vgl. SHIPMAN, 1990: 14

¹³¹ vgl. <http://www.stellaadler.com/about/history/>

¹³² vgl. SCHICKEL, 1991: 25f

¹³³ vgl. KISSEL, 2008: 10

¹³⁴ vgl. KISSEL, 2008: 7

Von der sensorischen Erinnerung aus Lee Strasbergs Methode hielt sie nichts. Ihre Arbeit baute sie auf dem Sehen von Dingen auf.¹³⁵ Sie schulte somit die Beobachtung und das Vorstellungsvermögen von angehenden Schauspielern, worin ihr Ausbildungsschwerpunkt lag. Im Hier und Jetzt sollte ein Darsteller ganz eigene emotionale Dynamik erfahren. Diese Lehrmethode entstand auf der Basis von Konstantin Stanislawskis späteren Theorien. Ihr Motto beinhaltete den Standpunkt, Schauspieler sollen sich verhalten statt zu spielen.¹³⁶ Sie war der Auffassung, ein Schauspieler könne nicht ausschließlich aus seinem Leben und seinen Erfahrungen schöpfen. Rollenarbeit erfordert das Erleben von Gefühlen und Ausdrucksmöglichkeiten, die man eventuell in seinem Leben noch nie erfahren hat. Dafür muss die Fantasie trainiert werden. Bilder, die durch Vorstellungsvermögen und Fantasie entstehen, sorgen für Inspiration. Der Schauspieler muss dabei akzeptieren, dass in den Vorstellungen eine Wahrheit steckt, um wahrhaftig spielen zu können.¹³⁷ „Die Aufgabe des Schauspielers ist es, die Fiktion zu »entfiktionalisieren«.“¹³⁸ Dabei sollten besonders Einzelheiten vorstellbar werden, denn wenn das Augenmerk auf das Einzelne gerichtet ist, erzielt man kraftvolle, ehrliche und glaubhafte Reaktionen.¹³⁹ Diese Reaktionen sollen spontan sein. Alles, was ein Schauspieler sagt, muss den Eindruck beim Zuschauer erwecken, es im Moment ausgelöst zu haben (z.B. durch eine Äußerung des Spielpartners).¹⁴⁰ Es handelt sich hierbei um einen Rechtfertigungsprozess. Alles, was ein Schauspieler auf der Bühne tut, muss eine Begründung haben. Diese Begründung muss man ständig suchen, um Handlungen wahrhaftig zu halten. Die Rechtfertigung ist der kreative Teil der schauspielerischen Arbeit und liefert den Grund für das Handeln.¹⁴¹ Für Stella Adler kann eine Rekonstruktion von Erinnerungen nicht als Ersatz für die Arbeit mit der eigenen Fantasie dienen.¹⁴²

Schauspielerin Constance Klemenz setzt ebenfalls auf das Vorstellungsvermögen. Schachteln, die Emotionen vergangener Erlebnisse aufbewahren, um jeder Zeit für einen Schauspieler abrufbar zu sein, gehen ihrer Meinung nach irgendwann einmal leer. Sie persönlich arbeitet mehr mit Vorstellungskraft und Konzentration als mit eige-

¹³⁵ vgl. WERMELSKIRCH, 2005: 164

¹³⁶ vgl. FELDVOß/LÖHNDORF, 2004: 14

¹³⁷ vgl. KISSEL, 2008: 54f

¹³⁸ KISSEL, 2008: 55

¹³⁹ vgl. KISSEL, 2008: 58

¹⁴⁰ vgl. KISSEL, 2008: 84

¹⁴¹ vgl. KISSEL, 2008: 105f

¹⁴² vgl. KISSEL, 2008: 69

nen Erlebnissen.¹⁴³

Was, wo, wann und warum man etwas tut, muss im Ausführen einer Handlung dem Schauspieler klar sein. Das Wie ist die Ausnahme. Es ist spontan, überrascht und kann unterschiedlich ausgeführt werden, was das Schauspielen spannend macht.¹⁴⁴

Stella Adler entdeckte Marlon Brando, dessen Talent sie durch ihren Unterricht formte. Auf seine Schauspielkarriere verübte sie großen Einfluss.¹⁴⁵ Marlon Brando war als junger Mann ein zurückhaltender, verschlossener Mensch, aus dem Stella Adler einen Schauspieler machte. Als Lehrerin war das eine große Herausforderung. Diese nahm sie an, um sich mit ihrer Methode vor Lee Strasberg zu beweisen.¹⁴⁶ Marlon Brando ist einer ihrer größten und bekanntesten Zöglinge. Sie selbst war der Meinung, sie habe ihm nichts beigebracht, sondern vielmehr Türen geöffnet und Möglichkeiten verschafft, Dinge auszuprobieren, zu fühlen und zu denken.¹⁴⁷ Er blieb Stella Adlers Werk treu, auch nachdem er sich von seiner Mentorin trennte und dem Actor's Studio anschloss, wo er unter anderem auf Lee Strasberg traf und weitere Erfahrungen sammelte.¹⁴⁸

Stella Adler lehrte, die eigene Welt deutlich bewusster wahrzunehmen. Denn ein Schauspieler muss eine Welt, die sich in einer bestimmten Zeit befindet, erschaffen. Handlungen können als Schauspieler nur dann vorgeführt werden, wenn diese im Alltag beobachtet wurden. Handlungen werden somit nichts Gewöhnliches, sondern bedeutungsvoll – auch wenn sie gewöhnlich scheinen. Der Alltag und das Leben sind somit nichts Zufälliges. Durch bewusstes Beobachten erkennt man, dass in allem etwas Bedeutendes steckt.¹⁴⁹ Dabei muss die Überzeugungskraft eines Kindes vorhanden sein. Stella Adler vergleicht das Schauspielen mit der Vorstellungskraft eines Kindes: wenn es auf einem Stock sitzt, glaubt es, es sei ein Pferd.¹⁵⁰ Schauspielen bedeutet, etwas zu tun. Laut Stella Adler sei das einfach, es muss nur wahrhaftig sein. Die Bühne ist ein Podium, das den Schauspieler erhöht. Er muss sich ständig und unerlässlich diesem Podium als würdig erweisen. Denn alles, was auf diesem Podium getan wird, ist etwas Bedeutendes.¹⁵¹

Die Stimme eines Schauspielers muss tragen. Sie darf nicht nach innen gerichtet sein.

¹⁴³ Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 10:29

¹⁴⁴ vgl. KISSEL, 2008: 100

¹⁴⁵ vgl. SCHICKEL, 1991: 22

¹⁴⁶ vgl. SCHICKEL, 1991: 27f

¹⁴⁷ vgl. SHIPMAN, 1990: 19

¹⁴⁸ vgl. SCHICKEL, 1991: 65

¹⁴⁹ vgl. KISSEL, 2008: 37

¹⁵⁰ vgl. KISSEL, 2008: 65

¹⁵¹ vgl. KISSEL, 2008: 46

Der Stimmumfang sollte möglichst groß sein, da der Schauspieler diesen jederzeit verkleinern kann, wenn es nötig ist. Eine schwache, kleine Stimme zu besitzen bereitet mehr Schwierigkeiten, diese zu entfalten und zu vergrößern. Stella Adler belehrt: „Jeder Schauspieler kann im Fernsehen sprechen, aber nur wenige Fernsehschauspieler können es auf der Bühne.“¹⁵² Sie betont den Unterschied zwischen Kamera- und Bühnenschauspiel besonders hinsichtlich der Stimme und fordert somit Volumen eines Bühnendarstellers. Dabei ist der Klang der Stimme nicht relevant. Sie legt ein hohes Maß auf das Kräftigen der Stimmuskulatur.¹⁵³

Stella Adler gibt ihren Schülern durch ihre Methode ebenfalls auf den Weg, sich mit der Umgebung vertraut zu machen. Der Ort, an dem gespielt, gedreht oder aufgetreten wird darf nie vollkommen fremd sein. Schauspielerei hat ständig etwas mit Vorbereitung zu tun. „Jede Handlung verlangt ihre eigene Vorbereitung, hat ihre eigenen Anforderungen.“¹⁵⁴ Sie schult die Erinnerungsfähigkeit der Muskeln, um Handlungen mit dem jeweils nötigen Kraft- und Energieaufwand vollziehen zu können.¹⁵⁵ Selbst bei kleinsten, banal scheinenden physischen Handlungen muss sich ein Schauspieler wohl fühlen. Erst dann, kann er entspannt sein, verkrampft dabei nicht und beugt übertriebenen Bewegungsabläufen vor.¹⁵⁶

3.1.4 Stanford Meisner

Der amerikanische Schauspieler und Schauspiellehrer Stanford Meisner (1905-1997) befasste sich mit den Lehren von Konstantin Stanislawski, Lee Strasberg und Stella Adler, auf deren Auseinandersetzungen seine Technik beruht. Wahrhaftige Reaktionen auf den Spielpartner stehen hierbei im Mittelpunkt. Aus diesen Reaktionen resultieren eigene Gefühle und Handlungen des Schauspielers. Für Stanford Meisner ist Schauspiel Kunst. Aber auch das Unterrichten des Schauspiels kann seiner Meinung nach eine Kunst sein.¹⁵⁷

Schauspiel bedeutet laut Meisner, zu reagieren: „Acting is reacting.“¹⁵⁸ Die Meisner Technik vermittelt Fähigkeiten, sich auf den Partner zu konzentrieren. Durch die Interaktion zweier oder mehrerer Schauspieler wird die Figur authentisch und wahrhaftig.

¹⁵² KISSEL, 2008: 47

¹⁵³ vgl. KISSEL, 2008: 47

¹⁵⁴ KISSEL, 2008: 51

¹⁵⁵ vgl. KISSEL, 2008: 51

¹⁵⁶ vgl. KISSEL, 2008: 86

¹⁵⁷ vgl. STEGEMANN, 2010: 157

¹⁵⁸ <http://www.muenchen-film-akademie.de/Schauspiel/Schauspielausbildung/Meisner%20Technik> [25.07.2012]

Eine elementare, von Meisner entwickelte, Übung ist die *Repetition Exercise*, bei der das Zuhören und Beobachten gelehrt wird. Auf den Spielpartner kann somit real und wahrhaftig reagiert werden. Es wird am Anfang etwas objektives am Spielpartner wahrgenommen. Das Wahrgenommene muss daraufhin ausgesprochen und wiederholt werden. Man reagiert auf den Partner, wenn er beispielsweise bei dieser Übung zu lachen beginnt. Dadurch entstehen echte und direkte Momente. Durch das feststellen objektiver Tatsachen, lässt diese Übung jegliche subjektive Bewertungen außer Acht. Vielmehr wird der Darsteller geschult, im Moment zu agieren. Wenn man sich öffnet und nicht versucht, die Emotionen und Gefühle zu unterdrücken, erlangt man Authentizität. Diese Konzentration auf den Spielpartner soll durch ständiges Üben trotz Texte und Dialoge aufrechterhalten werden.¹⁵⁹

„Die Grundlage des Schauspielens ist die Realität des Handelns.“¹⁶⁰ In seinem Unterricht stellte er seine Schüler vor verschiedenste Aufgaben, wie beispielsweise die Glühlampen im Raum oder die Zahl der draußen fahrenden Autos zu bestimmen. Wert legte er dabei nicht auf die Antwort, sondern auf das Ausführen der Aufgaben und zu differenzieren, ob man eine Handlung als Rolle oder als sich selbst ausgeführt hat.¹⁶¹ Er spielte mit Wortwiederholungen, um das gegenseitige Zuhören zu schulen (z.B. Meisner: „Du hältst einen Stift.“ Schüler: „Du hältst einen Stift.“) Als Grundlage ließ er Worte oder Sätze von den Schülern mechanisch und monoton wiederholen, damit eine Verbindung geschaffen wird. Diese entsteht aus genauem Zuhören. Er sieht die Übung als Grundlage für spätere Dialoge mit Emotionen. In der nächsten Stufe lässt er die gehörten Worte aus der eigenen Perspektive wiederholen (z.B. Meisner: „Du hältst einen Stift.“ Schüler: „Ich halte einen Stift.“). Dadurch entsteht ein Kontakt zwischen zwei Personen.¹⁶²

Zur weiterführenden Rollenvorbereitung dienen ferner folgende Übungen Meisners: *Independent Activities*, *Relationship*, *Emotional Preparation* und *Characterwork*.¹⁶³

¹⁵⁹ vgl. <http://www.muenchen-film-akademie.de/Schauspiel/Schauspielausbildung/Meisner%20Technik> [25.07.2012]

¹⁶⁰ STEGEMANN, 2010: 147

¹⁶¹ vgl. STEGEMANN, 2010: 148ff

¹⁶² vgl. STEGEMANN, 2010: 153f

¹⁶³ vgl. <http://www.muenchen-film-akademie.de/Schauspiel/Schauspielausbildung/Meisner%20Technik> [25.07.2012]

3.1.5 Bertolt Brecht

Bertolt Brecht (1898-1956)¹⁶⁴ führte den Begriff Terminismus ein. Es handelt sich dabei um ein Verfahren, durch das gewöhnliche und bekannte Dinge verfremdet und daraufhin wieder neu wahrgenommen werden. Die Wahrnehmung wird somit neu zusammengesetzt.¹⁶⁵

Im 20. Jahrhundert war er der einflussreichste Dramatiker, Lyriker und Theoretiker. Das epische Theater hat er mitbegründet. In seinen Lehrstücken wollte er die Trennung zwischen Schauspieler und Zuschauer aufheben.¹⁶⁶

Über die Beziehung des Schauspielers zu seinem Publikum sagte Brecht, sie solle die allerfreieste und direkteste sein. Dabei mache es keinen Unterschied, ob das, was der Schauspieler mitzuteilen oder vorzuführen hat, mitten im Publikum, im Wohnzimmer oder auf der Bühne stattfindet. Der Schauspieler zeigt etwas in der Öffentlichkeit. Er zeigt auch das Zeigen, das heißt, er tut etwas. Wenn ein Mensch nachgeahmt wird, dann nur bis zu einem gewissen Grad. Ein Schauspieler macht ihn nicht nach, als sei er diese Person. Brecht war der Meinung, sich selbst darf man dabei nicht vergessen machen, die eigene Person solle sich mit ihren Zügen von anderen unterscheiden und bewahrt werden. Die Bühne bezeichnet er als abgemessenes, den Mitteilungen und Vorführungen reserviertes Brett.¹⁶⁷

Strasberg bezieht sich auf die früheren Aufzeichnungen Stanislawskis, die sich um das Innere drehen.¹⁶⁸ Er lässt die äußeren, materiellen Positionen komplett aus. Brecht nutzt beide Positionen, um seine eigene Anschauung entweder gegen Stanislawski zu äußern, oder sich im anzuschließen.¹⁶⁹

Zu Strasbergs Methode nahm Brecht eine vollkommen andere Stellung ein. Die Voraussetzung, Schauspieler müssen alles in sich tragen, ganz gleich für welche Rolle oder welches Stück, kritisierte Brecht als unzureichend. Begriffe, wie: Einfühlen in eine Rolle, Verwandlung und Illusionstheater wertete Brecht ab.¹⁷⁰

Sein Ratschlag war, sich niemals grundlos auf der Bühne fortzubewegen oder hinzusetzen. Wenn man auf der Bühne stehen soll, dann solle man auch stehen bleiben.

¹⁶⁴ vgl. STEGEMANN, 2010: 172

¹⁶⁵ vgl. SERVOS, 2011: 181

¹⁶⁶ vgl. STEGEMANN, 2010: 172

¹⁶⁷ vgl. BRECHT, 1963: 28f

¹⁶⁸ Siehe Kapitel 3.1.2

¹⁶⁹ vgl. BLANK, 2001: 91f

¹⁷⁰ vgl. BLANK, 2001: 46

Nichts passiert ohne Grund. „»Verlegenheitsgänge«“¹⁷¹ sollten vermieden werden. Unklärliche Fortbewegungen verwirren die Zuschauer. Ortsveränderungen auf der Bühne müssen zum szenischen Ablauf des Stücks passen. Brecht lehrte die Trennung von Bewegung und Text. Eine Bewegung oder ein Gang kann somit als einzelne Aktion wirken und der Sprechrhythmus wird nicht durch ein gegensätzliches Schrittempo unterbrochen. Diese Regel ist jedoch nicht allgemein gültig. Es kommt auf den Text an, ob man ihn von den Bewegungen trennen kann. Eine nervöse, aufgebrachte Textsituation erfordert beispielsweise das Gegenteil von der oben genannten Trennung.¹⁷²

Nach Brecht erlangen tragische Elemente eine viel erheblichere Wirkung, wenn zuvor unbeschwert und lebensfroh agiert wurde. Er kam zu dem Grundsatz: Je fröhlicher vorher gespielt wird, desto wirkungsvoller die darauf folgende Tragik. Das Ausbrechen einer Krankheit trifft den Zuschauer mehr, wenn die verkörperte Person kurz davor völlig lebensfroh, gesund und glücklich war.¹⁷³ Trifft die Krankheit im Stück eine zerbrechliche, erschöpfte Person, ist die Wirkung schwächer, da die emotionale Fallhöhe geringer ist.

Brecht hatte seine ganz eigene Methode, um echte Reaktionen zu erreichen. Er erzielte solche Reaktionen, indem er es durch kleinere Tricks den Schauspielern schwer machte und sie in einer gewissen Weise leiden ließ. So steckte er ein Bild des Sohnes einer Schauspielerin, den sie seit Jahren nicht mehr gesehen hatte, in einen Rahmen und erzielte eine bewegte Reaktion der Schauspielerin. Hätte sie nur den Bilderrahmen als Requisit verwendet, wäre ihre Reaktion nicht wahrhaftig genug gewesen. Den Glauben und die schöpferische Einbildung der Schauspieler wollte er damit wecken, sodass perfekte Reaktionen erreicht wurden. Doch eine Fülle von Gefühlen, die Schauspieler vollkommen übermannen und aus denen Reaktionen stammen, versuchte er zu vermeiden.¹⁷⁴ Ebenso wie lange Diskussionen. Schauspielern gab er den Rat, alles auszuprobieren: „»Sprechen Sie nicht darüber, machen Sie es!« und »Wozu die Gründe sagen, zeigen Sie den Vorschlag!«“¹⁷⁵ war seine Meinung, um Diskussionen zu vermeiden.

Aufgrund der Vielfalt an Gesten¹⁷⁶ führt Brecht den Begriff *Gestus* ein. Er fasst einen Komplex von einzelnen Gesten und dessen verschiedenen Arten zusammen. Ein Ges-

¹⁷¹ LUTZ, 1993: 118

¹⁷² vgl. LUTZ, 1993: 117ff

¹⁷³ vgl. LUTZ, 1993: 143

¹⁷⁴ vgl. WERMELSKIRCH, 2005: 79f

¹⁷⁵ BRECHT, 1964: 224

¹⁷⁶ Siehe Kapitel 4.2

tus lässt Beziehungen zwischen Menschen und Grundhaltungen (z.B. das Warten oder ein Mensch der zufrieden ist) dieser erkennen.¹⁷⁷

Pausen und Betonungen waren Brecht besonders wichtig. Er rief während der Arbeit an einem Stück auch den großartigsten Schauspielern zu, welche Worte innerhalb der Sätze betont werden sollten.¹⁷⁸

Brecht empfand es wichtig, dass junge Schauspieler von großen Schauspielern lernen und dass Vorbilder für eine schauspielerische Erziehung nötig seien. Er forderte den Beginn einer Schauspielausbildung für 16-jährige sowie Sprechunterricht, Pantomime, Kunst- und Theatergeschichte als Fächer. Schüler sollten seiner Meinung nach Praxis erhalten und im dritten Lehrjahr selbst in Probenabläufen und kleineren Rollen vor Ort eines Theaters mitwirken. Diese Standpunkte stellten seine Vorschläge zu einer Schauspielausbildung dar.¹⁷⁹ Er forderte zudem während einer Eignungsprüfung des Nachwuchses, mehr auf Persönlichkeit statt auf Schönheit zu achten. Man solle nicht nach bestimmten Schauspielertypen suchen und das Schönheitsideal der damaligen Hoftheater seiner Zeit – und vor allem in Hollywood – zur Auslese aufgeben. Vielmehr sollen Talente und Individualitäten entdeckt werden – wenn auch dies eine schwierige Aufgabe darstellt. Er kritisierte, Schauspielschulen seiner Zeit würden die Beobachtung vernachlässigen. Die Schüler würden nur nachahmen, ohne wirkliche Menschen im Umfeld vorher zu beobachten, sie aufzunehmen und zu verarbeiten. Denn ein Schauspieler kann in der Umwelt selbst Zuschauer werden, da sich durch Beobachtung, dieses Umfeld in Theater wandelt.¹⁸⁰

Schauspieler sollten nach Brecht ihren Text sowohl in Ich- als auch in Er-Form sprechen. Durch das Rezitieren aus der dritten Person, bei diesem auch Spielanweisungen mitgesprochen und vom Schauspieler selbst wiedergegeben werden sollen, fungiert der Schauspieler auch als Sprecher und erhält eine eigene Meinung über die Figur, die er verkörpert. In der dritten Person stellt er sich eine bestimmte Person vor, die er beschreibt.¹⁸¹

Die Kunst des Beobachtens, Entspannung, Vitalität, eine nicht zu schnelle Verletzbarkeit und keine vollkommene Unverwundbarkeit, ständiges Studium einer Figur und deren Situation sowie der Entwicklung dieser waren für Brecht die Grundvoraussetzungen eines Schauspielerberufs. Rührt ein Schauspieler sein Publikum, muss dies realis-

¹⁷⁷ vgl. BRECHT, 1964: 213

¹⁷⁸ vgl. BRECHT, 1964: 224

¹⁷⁹ vgl. BRECHT, 1964: 193ff

¹⁸⁰ vgl. BRECHT, 1964: 196ff

¹⁸¹ vgl. BRECHT, 1963: 33f

tisch passieren und nicht, indem er selbst Rührung verkörpert oder auf Mitleid spielt.¹⁸² Das Bühnentemperament sollte dabei eingedämmt werden. Sobald sich der Vorhang hebt, schaltet sich dieses Temperament unabhängig von den Szeneninhalten ein und äußert sich durch Erregtheit, überlautes oder künstliches Sprechen. Durch das Bühnentemperament erschafft man eine Leidenschaft des Schauspielers, nicht aber die Leidenschaft der Figur im Stück. Es soll aber der Eindruck erweckt werden, es gehe im Theater zu wie im wirklichen Leben – nicht umgekehrt. Außerdem war Brecht der Meinung, die Bühnensprache sei eine leere Form und zu artikuliertes Sprechen erschwere die Verständlichkeit. Der Schauspieler solle fleißig die Sprache lebensnah erhalten und das Hochdeutsch durch Volksdialekte leben lassen.¹⁸³ Er kritisierte, die Bühnensprache sei mechanisch und starr geworden. Dabei lehnte er aber deutliches Sprechen und Artikulieren nicht ab. Ihm fehlte nur eine flexible Alltagssprache des Hochdeutsch. Eine entwicklungsfähige, vielfältige und lebendige Bühnensprache solle entfaltet werden – keine starre, mechanische.¹⁸⁴ Die Sprache solle sich statt auf Rhetorik mehr auf Rhythmus, Sinn und Gestus einstellen.¹⁸⁵

Viele von Brechts Äußerungen bezüglich des Theaters, sagte er selbst, seien missverstanden worden. Er habe zu viel vorausgesetzt, anstelle zu formulieren. Viele seiner Äußerungen seien Anmerkungen zu seinen Stücken gewesen, in denen er beschreibt, wie seine Stücke aufgeführt werden sollen.¹⁸⁶

¹⁸² vgl. BRECHT, 1964: 199ff

¹⁸³ vgl. BRECHT, 1964: 205

¹⁸⁴ vgl. BRECHT, 1964: 184f

¹⁸⁵ vgl. BRECHT, 1964: 179

¹⁸⁶ vgl. BRECHT, 1964: 183f

3.2 Camera Acting

Camera Acting umfasst das Schauspiel vor der Kamera: Es werden fiktive Figuren dargestellt für das Medium Kino oder Fernsehen, durch diese das fertige Werk (ein Film, oder eine Serienepisode) ausgestrahlt wird.

Dreharbeiten beim Film können hierbei mit der letzten Szene beginnen. Es besteht bei Proben und Aufnahmen keine Chronologie der Szenen wie im Theater. Somit wird auch der Handlungs- und Spannungsbogen des Schauspielers nicht chronologisch erzeugt. Der Schauspieler muss über eine enorme Vorstellungskraft verfügen und sich dementsprechend vorbereiten. Falls das Ende eines Films zuerst gedreht wird, spielt er eine Figur mitten aus dem Leben heraus, ohne die Entwicklung seiner Figur zuvor verkörpert und erlebt zu haben. Dabei kann es vorkommen, dass der Hauptprotagonist zuerst Kummer spielen muss, aufgrund des Todesfalls seiner Film-Frau und kurz danach übergelukkig seine Hochzeit dreht, die im fertigen Film allerdings vor dem Todesfall gezeigt wird. „Eine solche, dem Lebensablauf der Figur nicht analoge Abfolge der Szenen stellt hohe Anforderungen an den Schauspieler.“¹⁸⁷ Schauspieler Michael Caine spricht im Theater von einer Schubkraft des Stücks, die den Schauspieler trägt, während im Film isolierte Momente gedreht werden.¹⁸⁸

Dreharbeiten finden an Sets (nachgebauten Orten mit Kulissen – kann Außen- und Innendrehn beinhalten) statt.¹⁸⁹ An realen Schauplätzen können ebenfalls Dreharbeiten stattfinden. Im Falle von öffentlichen Räumlichkeiten (z.B. Museen, Schlösser, Cafés, etc.) ist das Einholen einer Drehgenehmigung erforderlich.

Ein Filmschauspieler steht nicht live vor einem breitgefächerten Publikum, wie es im Theater der Fall ist, sondern vor der Kamera. Hinter dieser befindet sich jedoch eine ganze Crew von Mitarbeitern während eines Drehs: Kameramann, Licht-, Tonmann, etc. Blickt ein Schauspieler in Richtung der Kamera (er schaut in der Regel an ihr vorbei, außer er muss in seltenen Fällen direkt seinen Fokus in die Kamera richten) rücken diese Mitarbeiter in sein Sichtfeld. Wichtig hierbei ist, sich nicht aus dem Konzept bringen zu lassen. Das Beherrschen der schauspielerischen Technik, Disziplin und Konzentration sind unerlässlich, um in dieser Situation wahrhaftig zu bleiben.

Unterbrechungen bei Drehtagen sind darüber hinaus keine Seltenheit. Oft werden Sequenzen mehrfach aufgenommen, da vor der Kamera Kleinigkeiten perfekt zu sein ha-

¹⁸⁷ EBERT, 2004: 156f

¹⁸⁸ vgl. CAINE, 2009: 13

¹⁸⁹ Siehe auch Kapitel 3.3.1

ben.¹⁹⁰ Denn: Die Kamera sieht alles.¹⁹¹ Das Objektiv schaut dem Schauspieler direkt in die Seele. Kleinste Gefühle und Bewegungen werden von ihr eingefangen. Nichts kann vor ihr versteckt werden.¹⁹² Die Kamera ist das Auge, durch die der Schauspieler von den Rezipienten gesehen wird. Sie kann ihn hübsch oder hässlich aussehen lassen, vorteilhaft oder unvorteilhaft aufnehmen.

Marianne Hoppe, deutsche Schauspielerin der Nachkriegszeit, bringt den Kontrast zwischen Camera und Stage Acting auf einen Punkt:

*„Die Bühne [...] hat nichts mit Film zu tun, rein gar nichts! Auf der Bühne kann ich allerhand darstellen, deklamieren, spielen – aber Film!, da merken Sie doch zumindest bei jeder Großaufnahme, ob einer etwas vortäuscht oder nicht! Im Film muß ich das, was ich spiele, immer auch sein.“*¹⁹³

Auch Schauspieler Michael Caine weist bezüglich des Filmschauspiels auf das *Sein* hin. Laut ihm habe Camera Acting weniger damit zu tun, etwas darzustellen, sondern vielmehr mit *sein*.¹⁹⁴

Vor der Kamera wird jener am besten zurechtkommen, der sich am natürlichsten bewegt. Ein Darsteller wird darüber hinaus gefordert, vor der Kamera real zu handeln.¹⁹⁵ Natürliche Bewegungen zählen zu dem oben angeführten *sein*. Bewegt sich ein Darsteller in den Räumlichkeiten oder vor der Kamera, steht reales Handeln im Mittelpunkt. Verkörpert ein Schauspieler einen Mörder, muss er nicht wirklich jemanden erschießen, um real zu wirken. Der deutsche Schauspieler Armin Rhode spricht von einem gewissen Abstand, durch den ein Schauspieler weiß, dass er derjenige ist, der mit dieser Figur spielt. Der Schauspieler muss die Figur immer steuern können. Die Figur darf niemals die Überhand ergreifen.¹⁹⁶ Es geht hierbei ausschließlich um reale Bewegungsabläufe und reales Verhalten in Artikulation und Mimik, anstelle von übertriebenen Darstellungen. Kameraarbeit muss dezent sein, der Schauspieler ist dabei ganz bei sich.¹⁹⁷ Ein Filmschauspieler darf keine übergroßen Bewegungen veranstalten. Vor der Kamera wirken diese falsch und übertrieben.¹⁹⁸ Gefordert werden wesenseigene,

¹⁹⁰ vgl. EBERT, 2004: 156f

¹⁹¹ vgl. CAINE, 2009: 7

¹⁹² vgl. RHODE, 2009: 147f

¹⁹³ BLANK, 2001: 80f

¹⁹⁴ vgl. CAINE, 2009: 11

¹⁹⁵ vgl. EBERT, 2004: 156

¹⁹⁶ vgl. RHODE, 2009: 88f

¹⁹⁷ Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 03:26

¹⁹⁸ vgl. CAINE, 2009: 14

natürliche Haltungen und Gesten – keine „theatralische Gebärden“¹⁹⁹ und Klischees.²⁰⁰ Wird ein Betrunkener verkörpert, der lallend torkelt, dann wird ein Schauspieler gespielt, der einen Betrunkenen spielt. Ein wirklich Betrunkener würde versuchen, gerade zu laufen, normal zu sprechen und die Kontrolle über sich zu behalten.²⁰¹ So sollte er auch verkörpert werden. Ein eingebautes Hicksen seitens der betrunkenen Figur würde das Klischee bedienen. Die wahre Kunst ist, sich nicht an Klischees zu halten und damit intensiver eine Rolle zu verkörpern. Das Beispiel Weinen lässt die Intensität der Wirkung beim Publikum verdeutlichen: Weint eine Figur wie ein Schlosshund und schluchzt ununterbrochen, wird der Zuschauer davon kaum berührt. Sieht man der Figur allerdings das Kämpfen an, nicht in Tränen auszubrechen, leidet und fühlt das Publikum mit ihr. Dieses Beispiel zeigt: Unterdrückte Emotionen sind interessanter und haben eine stärkere Wirkung. Wobei die Emotionen nicht komplett unterdrückt werden dürfen. Der Schauspieler muss einen Mittelweg finden, durch den er Einblicke in seine Emotionen gibt, dabei aber nicht völlig emotional ausbricht.

Michael Caine vergleicht Camera und Stage Acting mit Werkzeugen eines Operationssaals: Das Skalpell stellt hierbei das Bühnenschauspiel dar, eine Operation mit dem Laserstrahl das Kameraschauspiel.²⁰²

Ein Schauspieler muss die Fähigkeit der Wahrnehmung besitzen. Sein Spielpartner oder Kollege muss wahrgenommen werden, damit man ihm aufmerksam zuhören und darauf reagieren kann. Dadurch können Impulse des Partners aufgenommen werden. Doch nicht ausschließlich der Spielpartner sendet Impulse – auch Requisiten, mit denen Schauspieler hantieren. Die Wahrnehmung der Impulse und das Zuhören des Partners gilt auch für die Bühne.²⁰³

Das Agieren vor der Kamera drückt Michael Caine folgendermaßen aus: „Ein Filmschauspieler muß imstande sein, die Träume einer anderen Person zu träumen, bevor er mit dieser Figur eins werden kann.“²⁰⁴

Die Grundvoraussetzung für den Beruf eines Schauspielers ist Bereitschaft. Das Innerste wird nach außen gekehrt und der Schauspieler muss bereit sein, dass ihm beim Fühlen, Denken und Tun zugeschaut wird.²⁰⁵

199 EBERT, 2004: 87

200 vgl. EBERT, 2004: 87

201 vgl. CAINE, 2009: 87

202 vgl. CAINE, 2009: 13

203 vgl. EBERT, 2004: 158

204 CAINE, 2009: 7

205 vgl. RHODE, 2009: 70

3.3 Stage Acting

Unter Stage Acting wird das Bühnenschauspiel verstanden. Im Gegensatz zu Camera Acting wird hier live vor Publikum ein Stück gespielt. Dies passiert chronologisch. Der Handlungsstrang wird im Verlauf des Bühnenstücks aufgebaut, der Schauspieler erlebt seine Rolle und deren Entwicklung im Stück chronologisch. Szenen können bei textlichen Unsicherheiten oder Versprechern nicht wiederholt werden, während vor der Kamera erneute Aufnahmen und Wiederholungen stattfinden. Improvisation ist daher eine wichtige Fertigkeit im Schauspielbereich. Sie trägt der Flexibilität eines Schauspielers bei. Durch Improvisation gelingt es einem Darsteller, über Fehler und Patzer hinweg zu spielen. Falls ein Requisit auf der Bühne fehlt, der Spielpartner den Text vergessen hat oder andere unerwartete Ereignisse auftreten, kann er durch seine erlangte Flexibilität professionell und souverän weiterspielen.²⁰⁶

Die Echtzeit wird an die Bühnenzeit angepasst. Die Technik dieser Anpassung nennt man Forcieren. Die Handlung wird forciert, indem sie überarbeitet, gekürzt, abgeändert wird, damit kein Vorgang zu lange dauert. Das Publikum versteht in dieser forcierten Handlung, was getan wird. Vorgänge sind damit nachvollziehbar gestaltet und die Dauer der Handlung nicht zu lang gezogen.²⁰⁷

Die Theaterlandschaft hat sich in den letzten Jahren maßgeblich weiterentwickelt. Heutzutage bestehen nicht nur Theaterstücke, in denen Schauspiel und Sprache in den Mittelpunkt rücken. Es existieren Musiktheater, deren Darstellung sich aus Schauspiel und Tanz zusammensetzt. Hierbei geht es nicht nur um den Tanz als Abteilung, er rückt vielmehr in die Sparte des Sprechtheaters. Der Ausdruck von Figuren, die man spielt, findet damit auch körperlich durch Choreografien statt, nicht nur durch Bewegungsabläufe des Schauspiels oder mittels Artikulation.²⁰⁸ Hinzukommend zu den Sparten Schauspiel und Tanz wird in Musicalproduktionen der Gesang einbezogen. Ein Musical wird durch diese drei Disziplinen bestimmt. Schauspiel, Gesang und Tanz bilden hier eine Einheit. Dieser Umbruch schließt allerdings nicht die Existenz von Sprechtheatern aus. Es handelt sich hierbei um eine Wandlung, die das Musiktheater und Musical hervorbrachte.

Im Schauspiel wird eine große Wandlungsfähigkeit im Bereich der Fremddarstellung angestrebt. Diese wird am besten durch eine absolvierte Ausbildung erreicht. Haben Schauspieler eine solide Ausbildung im Bühnenbereich vollzogen, bewähren sich diese

²⁰⁶ vgl. EBERT, 2004: 37

²⁰⁷ vgl. KISSEL, 2008: 89

²⁰⁸ vgl. TIEDTKE/SCHULTE, 2011: 7

auch vor der Kamera. Es bedarf für das Kameraschauspiel somit keine Extra-Ausbildung. Es gibt zwar Film- und Fernschulen, doch es ist immer leichter, etwas weniger zu machen und darstellerisch zurückzunehmen, als mehr zu fordern. Im Bereich Camera Acting können sich Bühnenschauspieler durch Workshops oder Seminare weiterbilden, doch es ist nicht nötig, eine komplette Ausbildung darin zu absolvieren.²⁰⁹

Schauspielerin Constance Klemenz ist ebenfalls der Meinung, ein Wechsel von der Bühne zur Kameraarbeit sei einfacher, als umgekehrt. Das Theater ist das Grundelement eines Schauspielers und der Handwerksberuf Schauspieler sollte von Grund auf – bei der Bühne angefangen – erlernt werden. Kurse in Camera Acting sind dabei nicht abzuwerten. Es gibt sehr gute Kurse, die einem Darsteller vor der Kamera nützlich sind. Jedoch sind Techniken des Camera Actings nicht für die Bühne vorgesehen.²¹⁰

Verkörpert ein Schauspieler eine Rolle über mehrere Monate oder sogar Jahre, wird dies als „*en suite*“²¹¹ bezeichnet. Die Rolle oder das Stück wird *en suite* gespielt, erst nach dem Engagement folgt das Nächste, in dem eine andere Rolle erarbeitet und verkörpert wird.²¹² Dies ist bei Musicalproduktionen der Fall. Es wird 5-8 Mal die Woche das gleiche Stück über mehrere Monate oder auch Jahre gespielt. Die Frage liegt nahe, ob sich ein Darsteller langweilt wenn er immer dieselbe Rolle spielt. Doch nicht jeder Tag verläuft gleich: Die Stimmung ist anders, man spielt aufgrund mehrfacher Besetzung mit unterschiedlichen Kollegen und auch das Publikum reagiert unterschiedlich. Mit der Premiere ist die Arbeit eines Schauspielers nicht zu Ende. Er muss ständig an seiner Rolle weiterarbeiten und seine jeweiligen Stimmungen mit einbringen. Der Text – auch wenn es immer der Gleiche ist – wird anders wahrgenommen oder Kleinigkeiten erweitert.²¹³

Jan Ammann, Hauptdarsteller des Musicals *Rebecca*, spricht von einer Agenda, die tagtäglich seine Rolle begleitet und die jeden Tag anders ist. Diese Agenda ist eine Geschichte, die hinter seinem Spiel in seinen Gedanken mitläuft und die jeden Tag ein anderes Motiv besitzt. Das macht die Figur interessant. Sich als Darsteller jeden Tag aufs Neue zu erfinden ist das, was die Kunst für ihn ausmacht.²¹⁴ Tiefgängige und facettenreiche Rollen auszufüllen, wie die des Graf von Krolock aus *Tanz der Vampire*, machen ihm als Schauspieler besonders Spaß.²¹⁵ Die Rolle des Maxim de Winter in *Rebecca*

209 vgl. EBERT, 2004: 154

210 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 03:42

211 PERCEVAL, 2011: 63

212 vgl. PERCEVAL, 2011: 63

213 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 25:00

214 Siehe Anlage 4: Interviewauszug Jan Ammann, Minute 02:06

215 Siehe Anlage 4: Interviewauszug Jan Ammann, Minute 00:06

hat ihn zu Zeiten von *Tanz der Vampire* bereits gereizt, da diese Rolle ebenfalls eine schauspielerische und sängerische Beanspruchung und Herausforderung mit sich bringt.²¹⁶

Requisiten sind auf der Bühne niemals überflüssig oder ausschließlich zu dekorativen Zwecken vorhanden. Alles, was sich auf der Bühne befindet wird gebraucht und hat eine Funktion.²¹⁷ Nichts ist zufällig auf der Bühne. Dies gilt auch vor der Kamera: alles, was die Kamera sieht und aufnimmt hat einen Grund. Ganz besonders bei Großaufnahmen.

Das Beherrschen der Sprechtechnik ist eine Pflicht, die der Beruf eines Schauspielers mit sich bringt. Stimme und Sprache als notwendige Handwerkzeuge sollten ständig geschult werden. Hierfür zuständig sind Stimmbildner oder Sprecherzieher.²¹⁸ Von ihnen lernt man Sprachstörungen, wie beispielsweise hyperfunktionelle Disphonie (zu starkes Drücken beim Sprechen) zu behandeln. Auf Dauer kann dieses Drücken zu hohen Belastungen und schließlich zu Verletzungen der Stimmwerkzeuge führen.²¹⁹ Tänzer erwärmen vor einem Training oder Auftritt mit entsprechenden Übungen die Muskeln, Sänger singen sich ein und Schauspieler führen Sprach- und Sprechübungen durch, um eine deutliche Aussprache auf der Bühne zu erzielen.²²⁰

Die Darsteller erlernen bereits während ihrer Ausbildung durch Phonetikunterricht das Bühnendeutsch, welches vollkommen dialektfrei ist. Dialekte aus den verschiedenen Regionen Deutschlands werden dabei abtrainiert und gleichzeitig die Artikulation auf der Bühne geschult. Vor allem Darsteller internationaler Abstammung verhelfen Phonetikübungen zu einer klareren Aussprache der deutschen Texte.

Musicaldarsteller fungieren als Allroundtalente auf der Bühne.²²¹ In ihrem Tätigkeitsfeld stehen drei Sparten, die es zu beherrschen gilt: Das Tanzen, Singen und Schauspielen. Sprechtechnik und Phonetikunterricht werden während der Ausbildung ebenfalls mit einbezogen. Die Ausbildung in diesen Sparten kann auf unterschiedlichen Schienen erfolgen. Der gängigste Weg ist ein Studium an Musikhochschulen oder eine Ausbildung an Musicalschulen, bzw. -akademien. Dort erhalten die Schüler eine spezifische Ausbildung in diesen drei Bereichen. Zudem gibt es zahlreiche Weiterbildungsmöglichkeiten, wie beispielsweise privaten Gesangsunterricht. An Ballett- und Schau-

216 Siehe Anlage 4: Interviewauszug Jan Ammann, Minute 04:55

217 vgl. SERVOS, 2011: 182

218 vgl. LUTZ, 1993: 184

219 Die Autorin kann hier auf persönliche Erfahrung zurückgreifen: Diagnose hyperfunktioneller Disphonie im Jahr 2011.

220 vgl. LUTZ, 1993: 176

221 Da der schauspielerische Vergleich dieser Arbeit neben den Filmen auch das Musical einschließt, wird an dieser Stelle kurz auf den Beruf des Musicaldarstellers eingegangen.

spielschulen wird ebenfalls ausgebildet. Wer als ausgebildeter Schauspieler ein Gesangstalent ist, hat auch als Quereinsteiger Chancen, im Musical zu arbeiten. Musicaldarsteller sind in Musicaltheatern angestellt, können aber auch als Theater-, Film- oder TV-Schauspieler eingesetzt werden. Um ein Engagement zu erhalten müssen zum Vorsingen, Vorsprechen und Vortanzen Castings absolviert werden. In größeren Theaterhäusern werden oft auch internationale Ensemblemitglieder angestellt. Wer den Beruf eines Musicaldarstellers ausüben möchte, muss über ein hohes Maß an physischer und psychischer Belastungsfähigkeit verfügen, ein großes Gesangs- und Schauspielertalent mitbringen und zudem ein guter Tänzer sein.²²²

Filme halten sich an den Naturalismus, im Theater besteht hingegen eine Verfremdungsform. Auf der Bühne wird dennoch natürlich, lebendig und authentisch gespielt.²²³ Während im Film allerdings echtes Essen auf dem Teller serviert wird, können im Theater Attrappen verwendet werden.

Nahaufnahmen der Kamera fangen kleinste Momente eines Schauspielers ein. Da man auf der Bühne auch den Zuschauer in der letzten Reihe erreichen möchte, werden Gefühle durch den Gesang eingehender wiedergegeben. Der Gesang drückt dabei tiefste Emotionen der Figur aus. Rein schauspielerisch gibt es auch auf der Bühne leise und intime Momente, doch die Artikulation und Stimmintensität muss den Zuschauersaal dennoch füllen. Die Stimme besitzt auf der Bühne eine andere Spannung. Der Kiefer ist offener, der Resonanzraum größer. Aber auch vor der Kamera muss Stimmarbeit geleistet werden – nicht ausschließlich im Bühnenbereich. Vor der Kamera ist die Artikulation lockerer, dennoch muss der Schauspieler gut verstanden werden.²²⁴ Im Musical wird die Stimme durch Mikrofone unterstützt. Dies ist auch bei Filmaufnahmen der Fall. Doch im Theater muss der Zuschauersaal tontechnisch und stimmlich ausgefüllt werden. Trotz dieser Unterstützung, muss die Stimme gespannt und gestützt werden, damit der Ton im Mikro stark ankommt und den Saal ausfüllt.²²⁵

Als Bühnendarsteller erhält man direktes Feedback vom Publikum. Das Publikum klatscht oder ruft aus Begeisterung, bleibt still, lacht, tuschelt oder schaut erstaunt. Bühnenschauspieler bekommen während ihrer schauspielerischen Tätigkeit diese Reaktionen mit. Sie dürfen sich diese allerdings nicht anmerken lassen: „Die Disziplin [...] besteht darin, obwohl sie alle Kraft anwenden müssen, für das Publikum zu spielen, so

222 vgl. MASSOW, 2000: 267f

223 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 05:18

224 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 06:29

225 Siehe Anlage 4: Interview Constance Klemenz, Minute: 08:20

zu tun, als ob es nicht da sei.“²²⁶ Von den Darstellern wird verlangt, das Maximum den Zuschauern zu bieten, sich aber nicht von ihnen ablenken zu lassen. Dies stellt eine andere Konzentration dar als vor der Kamera. Wie in Kapitel 3.2 erläutert, steht ein Schauspieler zwar nicht allein vor der Kamera, da diverse Mitarbeiter hinter der Kamera tätig sind, doch der Unterschied umfasst die Rezipienten. Diese begutachten die schauspielerische Arbeit erst später auf der Leinwand eines Kinos oder im Fernsehen. Der Film- und Fernsehschauspieler erhält auf andere Art und Weise Feedback, z.B. vom Regisseur, wenn er den Dreh unterbricht und Verbesserungsvorschläge bringt.

3.3.1 Die Umgebung

Die Umgebung spielt eine wichtige Rolle. Als Schauspieler muss man mit Requisiten umgehen können, während man den Text an der richtigen Stelle authentisch spricht. Auf der Bühne stehen bei jeder Vorstellung Requisiten und Kulissen an der selben Stelle. Damit man sich dort zurecht findet, werden Bühnenproben durchgeführt. Ein Stück wird über einen längeren Zeitraum tagtäglich gespielt.

Beim Film hingegen wird oft an unterschiedlichen Orten gedreht. Sowohl Innen- als auch Außendrehn finden hier statt. Der Schauspieler arbeitet dabei an Orten, wo er noch nie zuvor war. Um sich authentisch zu bewegen, muss die Umgebung vertraut sein. Vor Drehbeginn sollte der Drehort in Ruhe angeschaut werden, um sich zu vergewissern, wo Requisiten und Möbel stehen. Denn damit wird während der Aufnahme umgegangen.²²⁷ Orientierungsprobleme lenken ab und verunsichern den Schauspieler. Diese Unsicherheit zeigt sich dann auch in seinem Spiel. Die Vertrautheit bezieht sich auf das Heim der zu verkörpernden Figur oder auf das Umfeld, in dem sich diese Figur auskennt. Allerdings darf nichts vorweg genommen werden. „Vorwegnahme ist der Feind jedes Schauspielers.“²²⁸ Der Schauspieler darf sich nicht anmerken lassen, dass er sich besser in einem Umfeld auskennt als es seine Figur tut. Kommt die Figur in ein ihr fremdes Umfeld, muss dies auch verkörpert werden. Dementsprechend sollte sich ein Schauspieler bereits während seiner Rollenanalyse fragen, welche Bedeutung das jeweilige Umfeld für die Figur hat.

Umgebungstechnisch bestehen Unterschiede zwischen Film- und Bühnenschauspiel: Im Theater besteht die vierte Wand – eine imaginäre Wand zwischen Bühne und Zu-

²²⁶ EMDE, 1997: 281

²²⁷ vlg. CAINE, 2009: 42

²²⁸ CAINE, 2009: 45

schauerraum.²²⁹ Auf der Bühne eines Theaters wird innerhalb dreier Wände gespielt. „Die vierte Wand“²³⁰ zum Publikum ist geöffnet. Als Hilfsmittel kann sich ein Darsteller diese Wand vorstellen, um seine beste Leistung zu erzielen, ohne sich dabei vom Publikum beobachtet zu fühlen. Allerdings sollten die Zuschauer dabei nicht ausgeschlossen werden.

Steht der Darsteller dem Publikum zugewandt, hat er sowohl hinter sich als auch zu seiner linken und rechten Seite eine Begrenzung zur Seiten- und Hinterbühne. Dort werden Kulissenteile und Requisiten gelagert und für den Einsatz in der Vorstellung vorbereitet. Tritt der Darsteller über diese Begrenzung, verlässt er die bespielbare Fläche und tritt somit aus dem Sichtfeld des Publikums. Der Bühnenraum innerhalb dieser Wände wird durch verschiedenste Bühnenbilder, Kulissenteile und Requisiten ein- und zugeteilt, sodass mehrere Räumlichkeiten auf der Bühne entstehen.²³¹ Beim Film stellen Drehorte und Sets die Umgebung dar, die im Theater den Bühnenbildern entspricht. Innerhalb eines Studios wird meist ebenfalls zwischen drei Wänden gedreht, da die Kamera an der imaginären Vierten platziert ist. Jedoch wird an einem Set oder im Studio in mehreren Zimmern und Räumlichkeiten gedreht, während sich im Theater das Bühnenbild im Bühnenraum ändert, aber immer auf der selben Fläche gespielt wird. Zudem kann sich die Kamera bei speziellen Dreharbeiten um 360° drehen und alle möglichen Seiten einfangen.²³² *Rebecca* spielt anfangs in einem Hotel in Monte Carlo. Bilder, die die Stadt Monte Carlo zwischen den Szenen zeigt, können eingefügt worden sein. Für diese Bilder müssen keine Dreharbeiten der Schauspieler an diesem Ort stattgefunden haben. Ein Hotel, bzw. das Innenleben dessen kann nachgebaut werden. Hier spricht man von einem Set. Ein Filmset ist für die Drehzeit konzipiert und gebaut. Das Hotel in Monte Carlo kann innerhalb dieses Sets direkt neben der Eingangshalle von Manderley platziert sein. Diese räumliche Nähe fängt die Kamera allerdings nicht ein.

229 vgl. EMDE, 1997: 284

230 EMDE, 1997: 280

231 vgl. RHODE, 2009: 122

232 vgl. CAINE, 2009: 116

4 Vergleichsanalyse des Schauspiels

4.1 Beispiel: Rebecca – Film und Musical

Die Vergleichsanalyse wird angewandt zwischen dem Kinofilm Hitchcocks der 40er Jahre, dem Fernsehfilm aus dem Jahr 1997 und der Musicalproduktion. Die Analyse schließt dabei peripher die Besetzung des Stuttgarter Stage Palladium Theaters ein. Die Namen der Darsteller werden hierbei bewusst außer Acht gelassen, da eine allgemeine Gegenüberstellung der schauspielerischen Technik und Spielweise stattfindet. Die schauspielerische Leistung der einzelnen Darsteller unterliegt somit nicht einer Bewertung. Aus diesen Gründen werden keine Daten genannt, an denen Musicalvorstellungen von der Autorin zum Vergleich dieser Arbeit besucht wurden. Zudem sind die Rollen eines Musicals mehrfach besetzt, sodass verschiedene Hauptdarsteller bei mehreren Besuchen des Stücks auftreten können.

In Musicalproduktionen zählen Lieder stark zu der schauspielerischen Darstellung. Die Figur singt ein Lied, das inhaltlich die Handlung weiter bringt. Auf Musicalschulen werden daher Fächer wie *Lied-Interpretation* unterrichtet, in denen angehende Darsteller lernen, das Lied schauspielerisch auszufüllen. Daher umfasst die schauspielerische Vergleichsanalyse nicht ausschließlich textliche Szenen und Dialoge. Filmszenen werden in diesem Kapitel auch mit gesanglichen Szenen des Musicals verglichen.

Die Vergleichsanalyse schließt darüber hinaus das Umfeld und die Szenerie mit ein, da diese äußeren Umstände die schauspielerische Darstellung beeinflussen. Durch das Umfeld ändert sich das Spiel eines Schauspielers. Auf der Bühne spricht ein Schauspieler anders als vor der Kamera. Auch das Verhalten ändert sich auf dem großen Bühnenraum im Gegensatz zum Kameraschauspiel, bei dem die Kamera dem Darsteller in manchen Fällen sehr nah sein kann. Schauspieler bedienen sich sowohl auf der Bühne als auch im Film an Methoden. Diese werden in beiden Sparten angewandt. Methoden, die ein Schauspieler nutzt, um auf der Bühne Gefühle und Emotionen zu erwecken, können auch für das Kameraschauspiel genutzt werden. An dieser Stelle hat die Vergleichsanalyse Grenzen. Methoden, mit denen Schauspieler arbeiten, können hier nicht analysiert werden, da jeder Darsteller seine eigene Schauspieltechnik besitzt. Was in ihm vorgeht, wie er seine Emotionen entstehen lässt, kann äußerlich nicht beurteilt werden. Die Analyse konzentriert sich daher auf die schauspielerische Darstellung der einzelnen Rollen.

Die methodische Vorgehensweise schließt demnach genaueste Beobachtungen und Analysen verschiedener Szenen der Filme sowie des Musicals ein. Diese Szenen fungieren als Vergleichsgegenstände der Analyse.

4.2 Vergleichskriterien

Unter folgenden Kriterien werden die Beobachtungen verglichen und analysiert: Artikulation, Gestik, Mimik, Umfeld und Szenenaufbau.

Deutliches und verständliches Sprechen ist unverzichtbar in einem Schauspielerberuf. Diese klare Aussprache wird durch **Artikulation** erzielt. Sprachlaute werden dabei durch Sprechwerkzeuge, Artikulationsarten und -stellen gebildet.²³³ Zu den Sprechwerkzeugen zählen u.a. Zähne, Lippen, Zunge, Gaumen, Kehlkopf und Stimmlippen.²³⁴ Der Luftstrom kann während einer Lautbildung fließen oder behindert werden. Die Artikulationsart kennzeichnet, wie dieser Strom entweicht. Unter Artikulationsstellen werden die Stellen verstanden, die bei Lauten gegeneinander wirken. Der Laut F ist beispielsweise ein Lippenzahnlaut, bei dem die Unterlippe auf die oberen Schneidezähne trifft. Lippe und Zähne wirken hier gegeneinander.²³⁵

Gestik ist ein Ausdruck der Körpersprache.²³⁶ Im Schauspiel wird die Gestik ausgeformt, die auch im täglichen Leben vorkommt. Hierbei wird von dem Begriff *Pantomime* unterschieden, da dieser neben Schauspiel oder Tanz eine weitere Form der Ausdrucksform darstellt und darüber hinaus in dieser Sparte alles ohne Sprache ausgedrückt wird. Dem hingegen kommt die Gestik sowohl parallel zur Sprache als auch einzeln, anstelle einer Aussage vor. Es bestehen vielfältige Gesten, welche seelische Haltungen (z.B. Ratlosigkeit, Verachtung, etc.) veranschaulichen. Außerdem gibt es traditionelle Gesten, wie das Kopfnicken, unter dem in Europa beispielsweise das Bejahen verstanden wird. Illustrierende Gesten beschreiben hingegen die Größe von Gegenständen.²³⁷ Brecht definiert überdies den Verkaufsgestus (ein Mensch verkauft jemandem etwas) und den sozialen Gestus (dieser steckt beispielsweise in einem Polizisten, der einen anderen Menschen beschützt). In einem Gestus steckt immer ein Zusammenhang, eine Beziehung zwischen Menschen. Eine Geste kann alleinstehend, ohne etwas Gesprochenes, einiges aussagen. Gesten und Mimik können Worte beinhalten

233 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 2, 2003:

234 vgl. DUDEN. Band 6. Das Aussprachewörterbuch, 2010: 29

235 vgl. DUDEN. Band 6. Das Aussprachewörterbuch, 2010: 31ff

236 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 12, 2003: 197

237 vgl. BRECHT, 1964: 212f

(z.b. in Stummfilmen). Worte können andere Worte und Gesten andere Gesten ersetzen, doch der Gestus bleibt bestehen und ändert sich dadurch nicht.²³⁸

Neben Gestik ist auch Mimik ein Teil der Körpersprache. Informationen werden durch Gestik und Mimik nonverbal mitgeteilt. Die verbale Kommunikation wird dadurch unterstützt, oder aber die Körpersprache steht im Gegensatz zu dieser.²³⁹ Drückt die Körpersprache gegensätzliches aus, passiert dies im realen Leben oft unbewusst, während im Schauspielbereich diese Funktion bewusst eingesetzt wird.

Die **Mimik** wird als eine im Gesicht entstehende Ausdrucksbewegung verstanden. Sie ist eine Möglichkeit, mit dem Gesicht seelische Zustände, Empfindungen, Erlebnisse und Gedanken auszudrücken.²⁴⁰ Hat ein Schauspieler richtig nachgedacht oder nachgefühlt bei den darzustellenden Emotionen, setzt die passende Mimik automatisch ein.²⁴¹

Das **Umfeld** verändert das Spiel. Ein Schauspieler setzt auf der Bühne ein anderes Spiel auf, als vor der Kamera, da er einen großen Raum, den Zuschauersaal, auszufüllen hat. Allgemeine Unterschiede der Umgebung sind in Kapitel 3.3.1 erläutert. Im Theater, spezifiziert auf das Musical, vernimmt der Bühnendarsteller sowohl Reaktionen des Publikums als auch Showeffekte und Bewegungen der Kulissen. Durch die Musik des Orchesters kann er sich mitreisen und begeistern lassen, während ein Schauspieler vor der Kamera keinerlei Filmmusik hören kann und keine Chance hat, sich mit Hilfe dieser in eine bestimmte Stimmung versetzen zu lassen. Sound und Musik werden im Allgemeinen erst nach Ende der Dreharbeiten in den Film eingebettet.

Zum **Szenenaufbau** gehört, wie Szenen beginnen und aufgelöst werden. Das Schauspiel wird an den Szenenverlauf und -aufbau angepasst. Zum Teil wurden Szenen der verschiedenen Produktionen (Kinofilm, Fernsehfilm und Musical) anders aufgelöst. Der Szenenverlauf variiert hierbei inhaltlich.

238 vgl. BRECHT, 1963: 31f

239 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 12, 2003: 197

240 vgl. Das neue Bertelsmann-Lexikon Band 14, 2003: 310

241 vgl. RHODE, 2009: 216

4.3 Vergleichsgegenstände

4.3.1 Im Hotel

Mrs van Hopper sitzt mit ihrer Gesellschafterin im Restaurant des Hotels in Monte Carlo und ist darauf aus, bekannte Menschen zu treffen. Als der berühmte Mr de Winter auftaucht, starrt Mrs van Hopper ihn auf der Bühne mit großen Augen an und erzählt ihrer Begleitung – der Figur ICH – lautstark, was man von Mr de Winter in den Kreisen der Gesellschaft gehört hat. Dieses offenkundige Anstarren würde das Gegenüber normalerweise zur Kenntnis nehmen. Mit dem Ensemble-Lied *Petit Dejeuner*²⁴² (alternativer Titel: *Er verlor unerwartet seine Frau*), wird verdeutlicht, dass die Gesellschaft über ihn spricht und er gespannt auf Schritt und Tritt beobachtet wird. In dieser Szene stellt das Ensemble weitere Gäste des Hotels dar. Sie wissen, dass seine Frau vor einem Jahr verstorben ist und bringen sich gegenseitig mit Klatsch und Tratsch auf den neuesten Stand. So steht Mr de Winter vor dem Aufzug, während unmittelbar neben ihm das Ensemble offenkundig über ihn gesanglich redet. Aufgrund der theatralischen Spielweise, die auf der Bühne angewandt wird, nimmt Maxim de Winter die Blicke und den Klatsch und Tratsch der Gesellschaft nicht wahr. Das Tratschen wird auf der Bühne lediglich in einem größeren Ausmaß dargestellt, um den Zuschauern die Situation leicht zugänglich und wahrnehmbar zu vermitteln, ohne, dass es die Rolle merkt. Dass direkt neben ihm die Gesellschaft von ihm spricht und er angestarrt wird, hat mit dem Umfeld und der damit verbundenen Aufteilung des Bühnenraums zu tun. In den Verfilmungen sind die Räumlichkeiten anders aufgeteilt, da man nicht an einen Bühnenraum gebunden ist. Das Restaurant und die Lobby des Hotels sind in den Filmen abgegrenzt, während sich auf der Bühne der Essbereich neben dem Aufzug der Lobby befindet.

Generell verhält sich Mrs van Hopper sehr aufdringlich. Ihre großen, hektischen Bewegungen zeigen, dass sie ein nervenaufreibender, anstrengender und stressiger Mensch ist. In der Verfilmung spielt Mrs van Hopper ihre Schaulust dezenter. Sie flüstert, als sie Mr de Winter entdeckt und ihrer Gesellschafterin aus seinem Leben erzählt.²⁴³

ICH ist eine unscheinbare Person, schüchtern und ruhig. Auf der Bühne schaut sie oft von unten nach oben, was ihre Persönlichkeit klein macht. Ihre Haltung ist nicht aufrecht und selbstbewusst, sondern zeugt von einer Unsicherheit. Der Rücken ist meist

²⁴² vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 29

²⁴³ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 1: Im Hotel

rund und ihre Schultern sind nach vorne zusammengezogen. Man sieht ihr an, dass ihr das schaulustige Auftreten Mrs van Hoppers unangenehm ist.²⁴⁴

Auch in der Fernsehfilmproduktion nimmt sie diese Körperhaltung ein: Am Tisch sitzt sie vornübergebeugt, der Kopf ist leicht nach unten geneigt. Sie blickt Mr de Winter nur kurz an, da ihr das Verhalten Mrs van Hoppers peinlich ist. Indem sie Mr de Winter einen kurzen, unauffälligen Blick zuwirft zeigt sie: sie lässt sich ungern auf das sensationlüsterne Niveau Mrs van Hoppers ein.²⁴⁵

4.3.2 Das Telefonat / die Abreise

Die Figur ICH ruft in dieser Szene die Rezeption des Hotels in Monte Carlo an, um Maxim de Winter ihre Abreise mitzuteilen. Mit der bevorstehenden Reise nach New York wird sie von Mrs van Hopper überrumpelt, da sie mit Maxim einiges in Monte Carlo erlebt und sich in ihn verliebt hat. Die gemeinsamen Treffen mit ihm verschwieg sie Mrs van Hopper unter dem Vorwand, sie nehme Tennisstunden. Da sie für Mrs van Hopper arbeitet, ist ihr klar, dass sie sie als Gesellschafterin nach New York begleiten muss. Es ist ihr sehr wichtig, noch einmal mit Maxim zu sprechen und sich von ihm zu verabschieden. Am Telefon erhält sie die Information, dass Mr de Winter nicht auf seinem Zimmer sei. Sie befürchtet, Maxim nicht mehr zu sehen, was sie sehr trifft.

Im Musical weint sie nach diesem Telefonat und wischt sich mit einer großen Geste eine Träne aus dem Gesicht.²⁴⁶ Diese Geste ist notwendig, den Zuschauern ihr Weinen zu demonstrieren. Filme vermeiden Theatralik, daher würde die Schauspielerin der Verfilmung nicht mit einer solch großen Geste ihr Weinen veranschaulichen. In der Fernsehfilmproduktion reicht eine Träne aus, die ihr in einer Nahaufnahme über das Gesicht rinnt.²⁴⁷ Diese Träne würde auf der Bühne untergehen. Sie weint darüber hinaus im Film in ihre Kissen und schluchzt. Dieses Schluchzen könnte man auch auf der Bühne einbauen, um das Weinen zu verdeutlichen. Darauf wurde im Musical allerdings verzichtet, da sie an dieser Stelle anfängt ein Lied zu singen, in dem sie sich selbst zwingt mit dem Weinen aufzuhören. Ihr Lied beginnt mit den Zeilen: „Nein ich weine nicht, statt mich selber zu bedauern möchte ich dankbar sein, für das was war.“²⁴⁸

Anders als in der Verfilmung von Jim O'Brien, weint sie in Hitchcocks Film nicht. Hier

244 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

245 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 1: Im Hotel

246 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

247 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 2: Die Abreise

248 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

erkennt man ausschließlich ihren traurigen, besorgten Gesichtsausdruck. Dieser Ausdruck gibt Einblicke in ihre Emotionen, auf der Bühne jedoch würde er die meisten Reihen nicht erreichen und ebenfalls untergehen.²⁴⁹

Das Stage Palladium Theater, Stuttgart, in dem momentan das Musical *Rebecca* aufgeführt wird, besitzt einen Zuschauerraum, der Platz für ca. 1800 Gäste bietet. Dieser besteht aus drei Ebenen: dem Parkett, 1. Rang und 2. Rang. Die Bühne dieses Theaters hat eine Fläche von rund 1000m². Davon beträgt die bespielbare Fläche etwa 180m².²⁵⁰ Auf diesen 180m² teilen Kulissenteile und Requisiten durch technische und manuelle Wechsel den Bühnenraum in unterschiedliche Räumlichkeiten und Umgebungen ein. Reaktionen sollten den oben genannten Zuschauersaal komplett erreichen, weshalb diese entsprechend groß zu sein haben.

Maxim und ICH treffen auf der Bühne dennoch aufeinander, obwohl Maxim telefonisch nicht erreichbar war. Da szenische und örtliche Veränderungen auf der Bühne ineinander übergehen ist nicht ganz klar, ob Maxim und ICH nur zufällig aufeinandertreffen oder er sie auf ihrem Zimmer besucht. Nach ihrem Solo steht er plötzlich hinter ihr und macht ihr den Heiratsantrag, der sie dazu bewegt, nicht nach New York zu reisen. In den Filmen ist der szenische Verlauf etwas anders gelöst: Hitchcocks Verfilmung löst die Szene auf, indem ICH Maxim auf seinem Hotelzimmer besucht, nachdem ein wenig Zeit zwischen ihren missglückten Anrufen bis zu der tatsächlichen Abreise vergangen ist. In dieser Verfilmung versucht sie Maxim mehrere Male telefonisch zu erreichen, wohingegen sie in der Bühnenfassung nur einen Anruf tätigt. Im Theater würde der szenische Verlauf langweilig werden, wenn sie mehrmals das Telefon in die Hand nimmt. Dem hingegen kommt bei den Filmen trotz mehrerer Telefonversuche keine Langeweile auf, da der szenische Verlauf durch das Schneiden der Sequenzen nicht zu langatmig wirkt. Es steigert vielmehr noch die Spannung, ob sie es wirklich noch schafft, Maxim zu treffen.

Als Maxim erfährt, dass das Mädchen, das auch er liebgewonnen hat, kurz vor der Abreise steht, ist ein mimisches Zucken und aufblitzen seiner Augen im Film zu vernehmen. Mit einem traurigen Unterton fragt er, ob sie weit weg fahre und muss sich durch den Schreck der Nachricht erst einmal setzen.²⁵¹

In der Bühnenproduktion ist eine offensichtlichere Geste zu vernehmen, als er von ihrer Abreise erfährt: Maxim dreht sich abrupt zum Publikum, als er erfährt, dass das Mädchen abreist. Er wendet sich von ihr ab und besitzt einen erstaunten, erschreckten Ge-

249 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 1: Das Telefonat

250 vgl. Backstageführungen: Rebecca, 2012

251 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 2: Die Abreise

sichtsausdruck.²⁵² Indem er sich dem Publikum zuwendet, offenbart er seine Gefühle: ihn überrascht die plötzliche Abreise. Der Fakt, dass das Mädchen, mit dem er in den letzten Tagen gerne seine Zeit verbracht hat, bald fortgeht, macht ihn sehr traurig. Dies verrät seine Mimik in Richtung des Publikums. Vor der Kamera würden sowohl seine Mimik als auch Gestik zu aufgetragen und übertrieben wirken.

4.3.3 An der Klippe

Der Bühnenrand zum Zuschauersaal und Orchester fungiert in der Musicalproduktion als Klippe. Maxim de Winter und ICH unternehmen einen Ausflug in Monte Carlo. Maxim steht am Rand der Klippe – im Theater am Rand der Bühne – und schaut mit einem schmerz erfüllten Blick hinunter. Seine Mimik ist klar zu vernehmen: ihn belastet und verfolgt irgendetwas, was aus seinem Blick hervorgeht. Der Schauspieler muss starke Gedanken haben und sich einen treffenden Subtext²⁵³ vorstellen, damit man die starken Emotionen aus seinen Augen deuten kann. Als ICH ihn fragt, was mit ihm los sei schweigt er vorerst. Als sie ihn alleine lassen und zurück zum Auto gehen möchte, antwortet er: „Eine dunkle Erinnerung.“²⁵⁴ Sie sieht ihm an, dass er sehr unglücklich ist. Sie merkt, etwas geht an der Klippe in Maxim vor. In der Verfilmung fragt sie ihn, ob er schonmal hier gewesen sei. Er antwortet mit einem ja und seit damals habe sich nichts geändert. Während er diesen Satz spricht begleitet ihn ein gehässiger Unterton und ein gedankenverlorener, fast schmerz erfüllter Blick.²⁵⁵

An dieser Stelle ist ebenfalls ein unterschiedlicher Szenenaufbau zu erkennen: wie oben erläutert, stehen ICH und Maxim auf der Bühne direkt an der Klippe. In der Fernsehfilmproduktion sitzen sie während dieser Szene im Auto. Hitchcocks Kinofilm zeigt darüber hinaus, wie die beiden über der Klippe an der Brüstung eines Aussichtspunkts stehen. Inhaltlich und aussagekräftig gleichen sich die Szenen, obwohl Unterschiede zu Umfeld und Umsetzung bestehen. Maxims Mimik ist in den Filmen nicht so aufgetragen, wie auf der Bühne. Als das Gespräch zwischen Maxim und ICH in Alfred Hitchcocks Verfilmung auf Manderley fällt, setzt Maxim einen nachdenklichen, dunklen Blick auf. Seine Augen schweifen umher. Diese kleine, mimische Geste würde auf der Bühne nicht sichtbar werden. Sein Gesichtsausdruck verändert sich bei dem Thema Schwimmen zu einem qualvollen Blick. ICH fragt ihn, ob er Angst vor dem Ertrinken

²⁵² Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

²⁵³ Siehe Kapitel 3.1

²⁵⁴ Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

²⁵⁵ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 3: An der Klippe

habe. Daraufhin dreht er sich abrupt um, weil er offensichtlich den Gedanken an Ertrinken und Wasser nicht erträgt und weicht dem Thema aus. Auch die Musik stellt einen Wendepunkt dar. Sie wird mit Maxim de Winters Reaktion plötzlich eindringlich, lauter und stechender.²⁵⁶

4.3.4 Der Amor

Die neue Mrs de Winter kommt in das riesige Anwesen Manderley und kennt sich dort nicht aus. Hier muss die Schauspielerin ihre Orientierungsschwierigkeiten zeigen und darf nicht offenbaren, dass sie sich selbst in dieser Umgebung auskennt.²⁵⁷ Sie erkundet ihr neues Zuhause und schaut sich neugierig in den verschiedensten Räumlichkeiten des Hauses um. Im Morgenzimmer steht eine Statuette: der Amor. Diese war Rebeccas Lieblingsfigur. Im Film ist diese Porzellanfigur ca. 12 cm groß. Eine solch kleine Figur würde auf der Bühne kaum auffallen, daher ist der Amor in der Bühnenproduktion etwa doppelt so groß. Als sie diese Figur betrachtet, fällt sie ihr, aufgrund eines Geräusches, vor Schreck aus den Händen und zerbricht. Der Fernsehfilm hat einen anderen Szenenverlauf: Hier bleibt sie an der Statuette hängen, als sie frische Blumen in das Zimmer stellt.²⁵⁸ ICH atmet laut und schwer als der Amor zerbricht und rennt auf der Bühne hin und her. Ihre Gestik ist übergroß dargestellt und spiegelt ihre Aufregung wider. Aus ihrer Machtlosigkeit heraus, die Figur nicht mehr herstellen zu können, versteckt sie die Scherben aufgeregt und nervös in einer Schublade des Schreibtisches.²⁵⁹ Der Film zeigt ihre erschrockene Mimik und einen nachdenklichen Blick, als sie die Scherben versteckt.²⁶⁰ Ihre Tollpatschigkeit wird hier nicht, wie auf der Bühne, durch ihre Körpersprache und Gestik ausgedrückt.

Sie scheint mit sich zu ringen, ob sie das Richtige getan hat und ärgert sich über ihr tollpatschiges Verhalten. Dass der Amor im Morgenzimmer fehlt, bleibt nicht ungeachtet. Mrs Danvers ist auf der Bühne vollkommen aufgebracht, als sie Mr de Winter die Mitteilung überbringt, die Statue fehle. (Der Fernsehfilm lässt hingegen einen Angestellten die Nachricht der fehlenden Statue überbringen.) Maxims neue Frau hört das Gespräch. Ihrer Mimik ist anzusehen, wie schuldig sie sich fühlt. Das Vorkommnis ist ihr sichtlich unangenehm. Die Angst vor Mrs Danvers ist ebenfalls deutlich aus ihrem

256 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 3: An der Klippe

257 Siehe Kapitel 3.3.1

258 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 4: Der Amor

259 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

260 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 4: Der Amor

Gesichtsausdruck zu lesen. Ausweglos schaut sie in den Raum und füllt allein mit ihrem Blick den gesamten Zuschauersaal. Sie gibt kleinlaut zu, dass sie den Amor aus Versehen zerbrochen habe. Mrs Danvers reißt die Augen weit auf, schüttelt den Kopf und muss sich sichtlich zusammenreißen. Auch ihre Mimik füllt durch ihr ausgeweitetes Spiel den Zuschauerraum aus.²⁶¹ Im Film hingegen besitzt sie lediglich einen abgeklärten, kalten und vernichtenden Gesichtsausdruck, der durch die Kamera sehr intensiv wirkt, allerdings auf der Bühne nichts aussagen könnte.²⁶² In den Verfilmungen gibt die neue Mrs de Winter ihr ungeschicktes Verhalten vor Mrs Danvers nicht zu. Hier spricht sie allein mit ihrem Mann über den Vorfall, weshalb ein direkter Vergleich ihrer Mimik an dieser Stelle nicht möglich ist.

Mrs Danvers hatte einen Angestellten beschuldigt, die Figur gestohlen zu haben. Für Maxim ist die Sache beendet, nachdem seine Frau zugegeben hat, dass sie für das Verschwinden der Figur verantwortlich war. Er steht hinter seiner neuen Frau indem er ihr Verhalten, über diesen Vorfall nichts gesagt zu haben, Mrs Danvers gegenüber humorvoll rechtfertigt: Seine Frau habe befürchtet, von ihr ins Gefängnis gesteckt zu werden. Maxim kann das Theater über den zerbrochenen Amor nicht nachvollziehen, weshalb er abgeklärt und schnell spricht, um das Thema zu beenden. Er gibt die Anweisung, die Scherben wegzuerwerfen. Mrs Danvers hingegen übertreibt mit ihrer Frage, ob man die Statue wieder kleben könne.²⁶³ Ihr ist diese Statue besonders viel Wert, da es sich um die Lieblingsfigur von Rebecca handelt.

Die Artikulation von Maxim de Winter kann an dieser Stelle nachvollziehbar verglichen werden: In Hitchcocks Verfilmung spricht er in dieser Szene sehr schnell und abgeklärt.²⁶⁴ Durch die Schnelligkeit seiner Aussprache überschlagen sich einige Wörter und wirken genuschelt. Dennoch ist es verständlich, was er sagt. Auf der Bühne spricht er viel langsamer und bedachter, was im direkten Vergleich eine stärkere Deutlichkeit seiner Aussprache mit sich bringt. Auch Mrs Danvers spricht viel geheimnisvoller und eintöniger als in den Filmen. Generell hat die Sprechweise der Darsteller auf der Bühne ein langsameres Tempo. Da in Bühnenproduktionen Musik oft parallel zu dem Sprechtext unterlegt ist, sollten Wörter nicht verschluckt werden. Auch in Filmen wird ein Soundtrack unter Dialoge gelegt, allerdings verschluckt der große Bühnenraum mehr Akustik, weshalb mit Mikrofonen verstärkt wird. Damit die Töne das Mikro erreichen – meist tragen Darsteller Stirnmikrofone – muss die Stimme fest gestützt werden. Büh-

261 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

262 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 4: Der Amor

263 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 4: Der Amor

264 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 4: Der Amor

nendarsteller sollten jeden Zuschauer erreichen und für diesen gut verständlich sein. Zu schnelles Sprechen lässt den Zuschauer im Theater nicht folgen. Mikrofone verstärken zwar die Lautstärke, die Artikulation muss jedoch trotzdem deutlich gestützter und intensiver sein.

Diese Sprechweise, die Stimmintensität durch das Stützen und die deutliche Artikulation treffen nicht ausschließlich auf diese Szene im Musical zu. Im gesamten Stück bleibt die Stimme auf diese Art und Weise präsent und es wird deutlich langsamer gesprochen als in den Verfilmungen.²⁶⁵

4.3.5 Gespräch ICH und Crawley

In einem Gespräch mit Frank Crawley, Maxims Verwalter und Freund, vertraut sich ICH ihm an, weil Maxim außer sich war, als er sie am Bootshaus angetroffen hatte. Frank erzählt ihr, Rebecca habe sich immer in das Bootshaus zurückgezogen und sei an der Küste verstorben. ICH fragt ihn, ob Rebecca wirklich so schön gewesen sei, wie alle behaupten. Als Frank zugibt, Rebecca sei die schönste Frau gewesen, die er jemals gesehen habe, gerät sie in Panik und Aufregung. Ihr Brustkorb hebt und senkt sich dabei enorm. Mit dieser Geste erkennt man, wie aufgebracht sie ist. Alle reden über Rebecca, wie schön, charmant geistreich und intelligent sie war. Mit dem Satz: „Gegen sie bin ich ein Nichts in jeder Beziehung.“²⁶⁶ macht sich ICH Rebecca gegenüber selbst klein und minderwertig. Im Film sind die Zeilen etwas abgeändert, hier sagt sie: „Ich bin doch nur ein Aschenbrödel gegen ihre Eleganz und Schönheit.“²⁶⁷ Diesen Satz gibt sie traurig von sich. Ihre Stimme wird nicht stark gestützt und klingt abgehackt. Auf der Bühne hingegen wird sie bei dem oben genannten Satz laut und fast schon ausfällig. Ihre Stimmintensität hat einen größeren Umfang als vor der Kamera und ihre Artikulation ist deutlich gespannter.

Sie versinkt auf der Bühne mit ihrem Gesicht in den Händen und weint. Frank gibt ihr Mut und tröstet sie, indem er ihr durch ein gesungenes Solo seine Meinung mit auf den Weg gibt, dass Ehrlichkeit, Vertrauen und Herzenswärme viel mehr Wert seien als Schönheit.²⁶⁸

Der Film zeigt dieses Gespräch ebenfalls, allerdings nur textlich und ohne Gesang. Hier weint sie nicht offensichtlich, ihre Augen glitzern lediglich unter anbahnenden Trä-

²⁶⁵ vgl. Musicalvorstellungen: Rebecca, 2012

²⁶⁶ Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

²⁶⁷ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 5: Gespräch ICH und Crawley

²⁶⁸ Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

nen. Die hier angewandte Mimik würde auf der Bühne kaum auffallen und den Eindruck vermitteln, die Darstellerin sitzt ohne Reaktionen und Emotionen neben Frank. Das Gespräch gibt ihr einerseits Mut, nicht sein zu müssen wie Rebecca. Andererseits wird ihre Aufgabe, Rebecca ersetzen zu müssen und als neue Mrs de Winter anerkannt zu werden für sie aussichtsloser, weil sie merkt, dass ihr alle Eigenschaften, die Rebecca ausmachten und alle an ihr liebten, fehlen. Ihr Blick wirkt am Ende der Unterhaltung resigniert und traurig als Frank bestätigt: Rebecca war unbeschreiblich schön.²⁶⁹

4.3.6 Der Maskenball

Bei dem Maskenball möchte die neue Mrs de Winter die geladenen Gäste und vor allem Maxim mit ihrem umwerfenden Kostüm überraschen. Mrs Danvers hat ihr den Kostümvorschlag eines langen, weißen Seidenchiffonkleides gemacht, das eine Verwandte der de Winters auf einem Gemälde trägt. Die zweite Mrs de Winter nimmt diesen Vorschlag dankend an und freut sich, sich endlich in einem angemessenen Rahmen als neue Hausherrin zu präsentieren. Da sie von allen Seiten immerzu hörte, wie hübsch Rebecca war, möchte nun auch sie von sich überzeugen. Im Musical singt sie das Solo *Heut' Nacht verzauber' ich die Welt*.²⁷⁰ In diesem Song zeigt sie, wie glücklich sie mit ihrem Kostüm ist und hofft, von allen bewundert zu werden, indem sie mit ihrem Auftritt die Welt verzaubert. Es scheint, als fühlt sie sich wie eine Prinzessin, die sich zum ersten Mal von der seither grauen Maus abhebt. Sie ist der Überzeugung, nach ihrem Auftritt von allen gemocht zu werden.

Der Film zeigt in ihrem Umkleidezimmer lediglich, wie aufgeregt sie ist, sich gleich vor den Gästen zu zeigen. Mit ihrem langen Kleid läuft sie voller Vorfreude über die Treppe in den Festsaal. In der Musicalaufführung schreitet sie graziös die gewaltige Treppe hinunter, während sie in der Verfilmung mehr privat und in einem persönlichen Gang die Stufen hinunterläuft. Auf der Bühne steht ihr Auftritt stärker im Mittelpunkt. Auch die Musik untermalt mit Höhepunkten ihren Auftritt. Im Film ist man der Figur als Rezipient durch die Nahaufnahmen näher und fiebert mit ihr mit, auch ohne musikalische Höhepunkte und ohne großen Showauftritt. Sie hat eine hohe Erwartungshaltung auf die Reaktionen der Gesellschaft, die allerdings durchbrochen werden. Maxims Lachen versteinert als er sie sieht. Sein Gesichtsausdruck verwandelt sich in Fassungslosigkeit. Allein durch seine mimische Reaktion verändert sich die Mimik in ICHs Gesicht von ei-

²⁶⁹ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 5: Gespräch ICH und Crawley

²⁷⁰ vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 29

nem euphorischen Lächeln zu Traurigkeit. Sie merkt, dass er nicht erfreut über ihr Kleid zu sein scheint, zumal er die Augen verdreht. Ohne sich zu rechtfertigen schreit Maxim sie an, sie solle sich auf der Stelle umziehen.²⁷¹ Auf der Bühne erkennt man allein in der Körpersprache von Maxim ein Beben. Ein Verdrehen der Augen würde den Zuschauerraum nicht erreichen. Er lässt vor Schreck das Glas in seiner Hand fallen. Damit wird demonstriert: er ist geschockt. Das Geräusch der zersplitternden Glasscherben durchbricht die Musik und die euphorische Vorfreude der neuen Mrs de Winter. Er ist außer sich, als er ihr Kleid sieht und schreit sie ebenfalls an, sich sofort umzuziehen. ICH zittert sowohl in ihrer Stimme als auch stark am ganzen Körper und rennt die Treppe wieder nach oben in ihr Zimmer.²⁷² Dieses Zittern ist im Film nicht dermaßen präsent. Die Kamera fängt ihren fassungslosen Gesichtsausdruck ein, ihre abgehackte Atmung und ihre erschrockenen Augen, als sie von Maxim angeschrien wird.²⁷³ Seine Schwester Beatrice klärt sie auf, dass Rebecca das selbe Kleid im Jahr zuvor bei dem Kostümball getragen habe. Die schmerzlichen Erinnerungen an seine Vergangenheit rief seine neue Frau durch ihren Auftritt wach, was Maxims Reaktion für den Zuschauer rechtfertigt.

Das Aufsehen, das seine neue Frau erregt hat, sieht Mrs Danvers als Triumph. Mrs Danvers Ziel ist es, die neue Frau an Maxims Seite aus Manderley zu verteiben, denn für sie gibt es nur eine wahre Hausherrin: Rebecca. In der Musicalproduktion singt sie über ihren aufgegangenen Plan, die neue Frau gedemütigt und brüskiert zu haben, folgende Sätze:

*„Rebecca – es geht nicht ohne dich. Wenn tausend Lichter strahlen fehlst du mehr denn je. Alle Gäste hier warten auf dich! Rebecca, komm heim, Rebecca. Aus dem Schattenreich zurück nach Manderley.“*²⁷⁴

Sie wartet unrealistisch auf eine Rückkehr ihrer Hausherrin Rebecca, was ihr Lied verdeutlicht. Sie redet sich ein, ohne Rebecca funktioniere Manderley nicht mehr und dass auch die anderen sie erwarten würden. In dieser Szene fühlt sich Mrs Danvers überlegen, was die Darstellerin mit dem Gesang stark ausdrückt. In dem Fernsehfilm reicht dem hingegen ein niederträchtiger Blick von Mrs Danvers aus, ihre Genugtuung zu demonstrieren.

271 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 6: Der Maskenball

272 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

273 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 6: Der Maskenball

274 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

4.3.7 Im Bootshaus

Die Bühnenproduktion zeigt das Bootshaus ausschließlich von außen. Alles, was sich dort abspielt, befindet sich an der Bucht vor dem Bootshaus im Freien. Der Zuschauersaal stellt hierbei das Meer dar. Der Bühnenrand fungiert nicht nur als Klippe, sondern auch als Küste. Hier sind Unterschiede zu den Verfilmungen zu erkennen. In diesen spielen sich auch Szenen innerhalb des Bootshauses ab.

Maxim de Winter schaut, als er seiner neuen Frau die ganze Wahrheit über Rebecca und ihren Tod verrät, oft in Richtung des Publikums. Durch ein Lied gibt Maxim seiner Frau den Charakter Rebeccas preis sowie seine wahren Gefühle zu ihr. Sein Körper ist bei dem Lied frontal nach vorn zum Zuschauersaal gerichtet. Maxim erzählt seiner neuen Frau, wie Rebecca wirklich war: bösartig, gemein und verdorben. Sie brachte ihn um den Verstand. Während er über Rebecca spricht, schleicht sich ein spöttischer Ausdruck in seine Mimik. Er singt das Lied *Kein Lächeln war je so kalt*²⁷⁵ und schildert darin Rebeccas wahren Charakter. Das Lied beinhaltet fast den gesamten Text der Bootshaus-Szene des Films. Dort gibt er zu, dass er Rebeccas Leiche versenkt hat, als sie nach einem Streit mit ihm stolperte und starb. Als er über den Charakter seiner ersten Frau spricht, zündet er sich im Film eine Zigarette an. Er wirkt aufgebracht, aber dennoch gefasst. Über ihren Tod spricht er ruhig, fast passiv, als stünde er immer noch unter Schock und als könne er immer noch nicht glauben, was sich vor einem Jahr im Bootshaus zugetragen hat.²⁷⁶

Während er die Geschichte erzählt, ist seine Verfassung im Film und Musical unterschiedlich dargestellt: Bei der Musicalproduktion steigern sich seine Emotionen im Liedverlauf. Er schreit und durchlebt den Streit mit Rebecca spürbar noch einmal, da die Erinnerungen so stark sind. Seine Erinnerungen steigern sich in dem Lied zum Höhepunkt, bis er auf die Knie fällt und unter der Last des Vorfalls zusammenbricht. Hier vergisst er sich und lässt seiner bisher unterdrückten Last freien Lauf.²⁷⁷

Im Film geschieht dies dezenter und gefasster. Indem er seine Last mit seiner neuen Frau teilt, kommen sie sich näher als je zuvor. Nur die beiden wissen, was tatsächlich in der Nacht von Rebeccas Tod passiert ist und halten zusammen. Mit den Worten: „Ich fürcht' sie nicht mehr“²⁷⁸ erkennt man die Wandlung der Figur ICH. Maxim erkennt im Musical, dass das Kind in ihren Augen verschwunden ist. Allein in dieser Szene ist eine

²⁷⁵vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 29

²⁷⁶Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

²⁷⁷Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

²⁷⁸Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

Wandlung zu erkennen. Anfangs läuft sie Maxim hinterher, bittet ihn, bei ihr zu bleiben, obwohl sie nicht von ihm verlangt, sie zu lieben.²⁷⁹ Sie bettelt, ist schwach und unsicher. Am Ende der Szene spricht sie ernst, selbstsicher und bestimmt. Ihre Figur entwickelt sich zu einer starken, selbstbewussten Frau, da sie nicht mehr im Schatten Rebeccas steht.

4.3.8 Die Gerichtsverhandlung

Rebeccas Leiche wird bei einem Schiffsunglück geborgen. Maxim gerät in den Verdacht, seine Frau ermordet zu haben, da er zuvor eine andere Leiche als Rebecca identifiziert hatte. Es kommt zu einer Gerichtsverhandlung. Wie in Kapitel 4.3.7 ausgeführt, weiß seine neue Frau über die Geschehnisse Bescheid und steht hinter ihrem Mann. Sie gibt ihm den Rat, sich bei der Verhandlung nicht aus der Ruhe bringen zu lassen, zumal sie ihn in der Zwischenzeit gut kennt und weiß, wie schnell Maxim aus der Haut fahren kann.

Bei der Vernehmung im Gerichtssaal zeigt die Kamera Großaufnahmen seines Gesichts, die seine Verfassung offenbaren. Er atmet merkbar ein und besitzt einen angespannten Gesichtsausdruck.²⁸⁰ Seine Atmung wirkt vor der Kamera stark. Die Zuschauer des Films haben das Gefühl, er sitzt ihnen gegenüber und sie fühlen durch die Großaufnahme mit ihm. Seine Nervosität auf der Bühne ausschließlich mit der Atmung darzustellen, wäre zu wenig. Seine Verfassung wäre nicht klar erkennbar. Hier müsste durch seinen Körper, mit Hilfe größerer Bewegungen des Brustkorbs, das Atmen verstärkt werden.

Er fasst sich an die Krawatte und zieht sie lockerer. Er fühlt sich von der Situation eingeengt, fast schon ertappt, als der Schiffsbauer die Frage stellt, wer die Löcher in die Planken gebohrt habe, die vorher nicht vorhanden waren und offensichtlich zum Versenken des Bootes dienten.²⁸¹ In der Kinofassung versucht Maxim mit Scherzen, die Frage bezüglich der Löcher zu verharmlosen. Darüber hinaus kratzt er sich an der Stirn. Das Kratzen ist ein Zeichen von Nervosität. Hilflos tauscht er einen Blick mit seiner neuen Frau aus. Diese Hilflosigkeit geht aus seiner Mimik hervor. Als die Löcher angesprochen werden, beißt Maxim seine Backenzähne zusammen und lässt seinen Blick und seine Schultern sinken. Offenbar fühlt er sich ertappt, was der Zuschauer

²⁷⁹ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 7: Im Bootshaus

²⁸⁰ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 5: Die Gerichtsverhandlung

²⁸¹ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 5: Die Gerichtsverhandlung

durch die Nahaufnahme vernimmt.²⁸² Diese gestischen und mimischen Ausdrücke fängt die Kamera für die Rezipienten ein, auf der Bühne würden sie nicht wahrgenommen werden, da sie in dem Bühnenraum untergehen. Hier müssen größere Ausdrucksmöglichkeiten herangezogen werden.

Auch auf der Bühne wirkt Maxim de Winter angespannt und unsicher. Mit seinem Handrücken wischt er sich den Schweiß von der Stirn, als die gebohrten Löcher des Segelboots angesprochen werden. Diese vergrößerte Geste veranschaulicht seine Nervosität. Auf die Ansprache der Löcher reagiert Maxim besonders stark, da sie beweisen: es handelt sich bei dem Tod Rebeccas nicht um einen Unfall.²⁸³ Diese Löcher schließen ein Kentern des Bootes aus. Sie stellen den Drehpunkt der Situation dar, da sie als neues Beweismaterial unerwartet hinzukommen. Der Richter stellt eine Schlüsselfrage, die Maxim seine Beherrschung verlieren lässt: Ob er mit Rebecca in einer harmonischen Ehe gelebt habe. Als er ausfällig wird, fällt seine neue Frau in Ohnmacht. Die Verhandlung wird vertagt. Ob sie ihren Schwächeanfall nur inszeniert hat, damit sich Maxim nicht weiter in Schwierigkeiten bringt, bleibt in der gesamten Geschichte – sowohl im Film als auch im Musical – unklar.²⁸⁴

4.3.9 Rebeccas Schlafzimmer / Balkon

Bedrohend klingende, geheimnisvolle Musik ist in der Szene unterlegt, als sich die neue Mrs de Winter den Räumen Rebeccas nähert. Sie tritt in das Schlafzimmer Rebeccas ein und schaut sich dort neugierig um. Mrs Danvers überrascht sie dort und erklärt sich bereit, ihr das Zimmer zu zeigen. Die Mimik von Mrs Danvers ist wie ausgewechselt. Ihr Gesichtsausdruck wirkt glücklich, zufrieden und liebevoll, als sie Rebeccas Sachen in die Hände nimmt und diese der neuen Mrs de Winter leidenschaftlich vorführt. Auch Mrs Danvers Körpersprache wandelt sich stark in dieser Szene. Sie nimmt Maxims neue Frau in die Arme, um sie herumzuführen. Diese Berührung der sonst kalten Haushälterin zeigt, wie sich ihre Person in Rebeccas Umgebung verändert. Die Haushälterin schwärmt von Rebecca und vergleicht diese metaphorisch mit einer Elfe.²⁸⁵

²⁸² Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 8: Die Gerichtsverhandlung

²⁸³ Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

²⁸⁴ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 8: Die Gerichtsverhandlung

²⁸⁵ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 6: Rebeccas Schlafzimmer

Das ganze Zimmer ist noch genau so eingerichtet, wie es an Rebeccas Todestag hinterlassen wurde. Ihr Nachthemd liegt noch auf dem Bett. Mrs Danvers schwärmt dabei:

„Noch ist der Duft nicht verfliegen [...]. Man könnte meinen, sie hätte es gerade erst abgelegt. [...] Alles ist bereit für sie.“²⁸⁶

In der Liebe zum Detail von diesen Gegenständen kristallisiert sich ihre Leidenschaft heraus: Rebecca. ICH erschrickt, als sie merkt, dass Mrs Danvers Rebecca anbetet und weiß nicht, wie sie mit dieser Situation umgehen soll. Die zweite Mrs de Winter wirkt fassungslos. Sie hat Mrs Danvers nur steif und abgeklärt kennengelernt. In Rebeccas Schlafzimmer zeigt sich die liebevolle Wärme dieser Frau, von der man denkt, sie wäre zu solchen Gefühlen nicht fähig. Allerdings resultieren ihre Glückseligkeit und Hingebung ausschließlich aus unrealistischen Vorstellungen und verrücktem Wahnsinn. In dieser Szene lächelt die Haushälterin das einzige Mal im gesamten Film. Dies verdeutlicht, wie bedeutungsvoll für sie die erste Mrs de Winter war.

Sie erzählt bis ins kleinste Detail, wie sie Rebecca tagtäglich das Haar gebürstet habe. Dabei steht sie an dem Stuhl vor dem Schminktisch Rebeccas. Diese Erinnerungen machen sie stolz, was aus ihrer Mimik hervor geht.²⁸⁷

In der Szene des Kinofilms schwärmt Mrs Danvers von Rebeccas Zimmer. Auch hier zeigt sie der neuen Mrs de Winter Rebeccas Utensilien. Mrs Danvers Haltung ist euphorisch und freundlich. Als die Haushälterin die neue Mrs de Winter im Zimmer entdeckt, könnte man meinen, sie dulde keinen Eindringling in Rebeccas Zimmer. Doch wider Erwarten reagiert Mrs Danvers verständnisvoll und ruhig:

„ [...] aber Sie wollten wahrscheinlich Mrs de Winters Zimmer ansehen, Madame. Das hätten Sie mir doch ruhig sagen können.“²⁸⁸

Mit diesen Worten verrät sich die Haushälterin. Für sie gibt es keine neue Mrs de Winter, obwohl diese vor ihr steht und bereits in Manderley lebt. Rebecca bleibt für sie die einzig wahre Hausherrin. Auch in Hitchcocks Filmproduktion demonstriert sie, wie sie Rebeccas Haar gebürstet hat. Fanatisch rückt sie die Bürste auf dem Schminktisch wieder in die richtige Position, wie sie von Rebecca hinterlassen wurde. Allein an den wenigen Zentimetern Unterschied erkennt sie, dass ICH die Bürste vorher, als sie selbst noch nicht im Zimmer war, angefasst hatte. Mrs Danvers scheint alles rund um Rebecca bis ins kleinste Detail zu kennen. ICH verstummt nahezu in der gesamten

286 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 6: Rebeccas Schlafzimmer

287 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1997, Szene 6: Rebeccas Schlafzimmer

288 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 9: Rebeccas Schlafzimmer

Szene. Sie muss sich sichtlich zusammennehmen. Dies lassen ihre Körperhaltung und -spannung erkennen. Sie wirkt wie versteinert und nimmt in dieser Verfilmung ebenfalls eine fassungslose Haltung ein, als sie erkennt, wie verrückt und unrealistisch Mrs Danvers sich in ihre Leidenschaft verrennt.²⁸⁹

In der Bühnenproduktion empfängt Mrs Danvers die neue Mrs de Winter in Rebeccas Schlafzimmer mit folgenden Worten:

*„Schön hier, nicht wahr? Sehen Sie sich ruhig um. Das Zimmer von Mrs de Winter. Ein herrlicher Raum. [...] Das rauschen der Brandung. Hören Sie das? Das Meer ruft ihren Namen.“*²⁹⁰

Daraufhin beginnt ihr Solo – das Lied *Rebecca*.²⁹¹ Darin zeigt sie der neuen Frau die Gegenstände Rebeccas. Hier sind Parallelen zu den Filmen erkennbar. Wie in diesen führt sie vor, allerdings gesanglich, wie sie Rebeccas Haar gekämmt hat. Wo auch immer Rebecca jetzt ist, Mrs Danvers ist der Überzeugung, sie komme irgendwann zurück nach Hause und ruft sie aus dem Nebelreich zurück nach Manderley. In dem Lied lässt sie ihren Gefühlen freien Lauf, was ihre Emotionen in einem größeren Ausmaß darstellen lässt als in den Verfilmungen. Vor der Kamera reicht hingegen eine liebevolle Geste, um ihre Wandlung kund zu tun. Das kleinste Lächeln – auch wenn nur ein Ansatz eines Lächelns zu vernehmen ist – wirkt vor der Kamera ausdrucksstark. Das Schlafzimmer Rebeccas kommt erst hinter einem Vorhang zum Vorschein, als die Haushälterin das Zimmer betritt. Bei Mrs Danvers Solo folgt ICH wie hypnotisiert in die Umgebung Rebeccas. Mrs Danvers singt auf der linken Seite der Bühne, während ICH auf der rechten Seite steht. Mrs Danvers hält ihren Arm parallel zum Boden ausgestreckt in Richtung ICH. Ohne diese zu berühren, zieht sie mit dieser Geste die Rolle ICH in das Schlafzimmer. Die neue Mrs de Winter wirkt, ebenso wie in den Verfilmungen, fassungslos und steif. Ungläubig, was gerade vor ihren Augen passiert, erkennt sie Mrs Danvers fanatisches Verhalten. Ihr wird klar: Mrs Danvers vergöttert Rebecca.²⁹²

Die Haushälterin wirkt im gesamten Stück unnahbar, kalt, abstoßend und gefühllos. Einzig in dieser Szene besteht der Drehpunkt ihrer Figur. In der Umgebung Rebeccas wird ihre unrealistische, utopische Leidenschaft aufgedeckt und sie gibt Einblicke in ihre tiefsten Emotionen. Mimik und Körpersprache der Figur verändern sich in Rebec-

289 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 9: Rebeccas Schlafzimmer

290 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

291 vgl. PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH: Stage Programm, 2011: 29

292 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

cas Zimmer gewaltig. Ihr Charakter und ihre Leidenschaft wandeln sich im Laufe der Handlung ebenfalls:

Direkt nach dem Kostümball drängt Mrs Danvers die neue Mrs de Winter im Film zum Selbstmord. In der Bühnenproduktion findet die Balkon-Szene einen Tag nach dem Kostümball statt. Die Szenenabfolge ist hierbei anders aufgebaut als in der Verfilmung.

ICH fragt Mrs Danvers, was sie ihr getan habe, dass sie sie so hasst. Mrs Danvers erwidert nur, sie, als Maxims neue Frau, wolle Rebeccas Platz einnehmen. Sie versucht alles, die neue Mrs de Winter loszuwerden. Mrs Danvers redet ihr ein, Maxim würde immerzu an Rebecca denken und wolle mit ihr allein sein. Sie droht zudem, Rebecca würde die neue Frau vernichten und immer stärker sein. ICH könne sich nicht mit Rebecca messen, sie habe ihren Mann an Rebecca verloren und nichts mehr, wofür es sich zu leben lohne. Mrs Danvers manipuliert mit ihren Andeutungen die neue Mrs de Winter. Durch den Psychoterror treibt Mrs Danvers Maxims zweite Frau fast in den Selbstmord. Sanft bewegt Mrs Danvers sie dazu, aus dem Fester, bzw. vom Balkon zu springen.²⁹³

Im Musical findet auf dem Balkon ein Duett zwischen den beiden Darstellerinnen statt. In diesem beschwört Mrs Danvers Rebecca herauf und ICH singt parallel: „Sie ist fort, weit fort – wer tot ist kehrt nicht mehr zurück.“²⁹⁴ Textlich, emotional und musikalisch singen die Figuren ICH und Mrs Danvers gegeneinander an.

Im Kinofilm gibt es statt des Balkons ein großes Fenster, das Mrs Danvers bedächtig öffnet, um die neue Mrs de Winter zum Sprung zu bewegen. Hinterhältig lockt sie die neue Frau, die unter Tränen zusammenbricht, an das Fenster mit der Begründung, frische Luft tue ihr sicherlich gut. Mrs Danvers spricht sanft und verständnisvoll mit ICH: sie brauche sich nicht zu fürchten, der Sprung tue gar nicht weh. Indem sie so ruhig und mitfühlend auf die junge Frau einredet, ist ihr Irrsinn erkennbar. Fern jeglicher Realität entwickelt sich die Leidenschaft für Rebecca zu einem Wahnsinn, der einem Menschen fast das Leben kostet.

ICH sieht man an: sie ist durch Mrs Danvers Überredungskünste und Manipulation aus Verzweiflung ganz ruhig und passiv geworden. Hilflos und nicht mehr Herrin ihrer Lage, ist sie kurz vor dem Sprung, doch knallende Raketen aus der Bucht holen sie plötzlich aus der Trance zurück. Mrs Danvers wird, nachdem sie nicht gesprungen ist, in einer Großaufnahme gezeigt. Hier können sich nur Vermutungen anstellen lassen, was die Schauspielerin in dieser Großaufnahme denkt und wie ihr Subtext lautet. Ihr Plan, die neue Mrs de Winter in den Selbstmord zu treiben, ist gescheitert. Verärgert und un-

293 Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 10: Balkon

294 Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

gläubig muss sie feststellen, dass sie nicht alles beeinflussen kann. Es scheint, sie müsse sich von dem Schreck der Raketen selbst erst erholen.

Kurz vor dem Sprung ist das Gesicht der neuen Mrs de Winter in einer Großaufnahme nass vor Tränen. Ihre Mimik scheint zu sagen: gleich ist alles vorbei. Indem die Kamera aus dieser Großaufnahme wegzoomt und sich ihr Körper minimal nach vorn beugt, wird der Impuls des Springens präsent.²⁹⁵

Auf der Bühne gibt ihr gesamter Körper den Impuls. Ein leichtes Vornüberbeugen wäre eine zu minimale Reaktion. Sie beugt sich mit Ihrem Körper über die Brüstung des Balkons. Mrs Danvers Reaktion auf den missglückten Plan ist ebenfalls heftiger. In einem wütenden Unterton und mit böseartig verzerrtem Gesichtsausdruck reagiert sie auf die Raketen. Ihre Mimik ist völlig erbost und verbittert über den Vorfall, weil die neue Mrs de Winter kurz davor war, zu springen.²⁹⁶

²⁹⁵ Siehe Anlage 4: Filmausschnitte 1940, Szene 10: Balkon

²⁹⁶ Siehe Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

4.4 Übersicht der Vergleichsanalyse

	Camera Acting	Stage Acting
Umfeld	- Set, Drehorte	- Bühne
Zuschauer	- nur Filmcrew vor Ort → Feedback erst bei Ausstrahlung	- Publikum und Kritiker vor Ort → direktes Feedback
Arbeitsplatz	- meist keine Musik bei der Arbeit - Soundtrack erst im fertigen Produkt - meist Ruhe - Aufzeichnung	- Musik - Showeffekte - technische Verwandlungen - live
Zeit	- Zeitstraffung, forcierte Handlung	- Zeitstraffung, forcierte Handlung
Szenenabfolge	- keine Chronologie - isolierte Momente	- chronologische Abfolge der Szenen
Text	- verschiedene Textpassagen - täglich anderer Text	- der selbe Text pro Produktion - täglich der gleiche Text
Requisiten	- zum Teil reale Requisiten	- meist Verwendung von Attrappen
Spielweise	- Impulse wahrnehmen, reagieren	- Impulse wahrnehmen, reagieren
Sparte	- Schauspiel	- Schauspiel+Gesang+Tanz (Musical) - Songs schauspielerisch ausfüllen
Artikulation/ Stimme	- deutlich - kleine Resonanzräume - Hochdeutsch - schnelleres Sprechen	- größere Mundbewegungen - höhere Intensität und Spannung - größere Resonanzräume - Bühnendeutsch - langsames Sprechtempo
Mimik	- Gesichtsausdruck durch Subtext und Gedanken	- übertrieben großer Gesichtsausdruck, gespielt
Gestik	- minimale Gesten - reale Bewegungen - Ausdrucksstärke durch Kleinigkeiten	- größer ausgeführte Gesten und Bewegungsabläufe - größere Ausdrucksmöglichkeiten
Blickwinkel	- durch die Kamera - Vergrößerung durch Nahaufnahmen	- auf die gesamte Bühne - keine Vergrößerungen möglich
Fokus	- Groß-, Nah oder Detailaufnahmen - ein Bild	- Aufmerksamkeit des Publikums muss durch Akzente gelenkt werden - gesamte Bühne im Blick

Tab. 1: Gegenüberstellung Schauspiel

5 Fazit

Nach der Einführung in Kapitel 1, thematisiert das 2. Kapitel das Stück *Rebecca*. Die Handlung sowie die Figuren werden dargestellt, um bei der Vergleichsanalyse des 4. Kapitels einen besseren Zugang zu den Rollen zu finden. Auch die Vergleichsgegenstände der Analyse – Verfilmungen und Musicalproduktion – werden innerhalb dieses Kapitels aufgegriffen.

Kapitel 3 rückt das Schauspiel im Allgemeinen in den Fokus. Zunächst wird der Begriff Schauspielermethode und die dabei herrschende Methodenvielfalt vorgestellt. Im Rahmen der Methodenvielfalt wurde eine Umfrage an deutschen Schauspiel- und Musicalschiulen durchgeführt, die infolge geringer Rückmeldungen nicht repräsentativ ist. Innerhalb der Umfrage – hierbei wird ausschließlich von 6 Schulen ausgegangen, die diese Arbeit mit ihren Antworten bereichert haben – kristallisieren sich die Methoden von Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg besonders heraus. Daraus lässt sich schließen, dass ihre Techniken zu den populärsten Methoden gehören, welche innerhalb deutscher Schauspiel- und Musicalschiulen am Häufigsten gelehrt und angewandt werden. Ob diese Schlussfolgerung allgemein gültig ist, kann jedoch empirisch nicht nachgewiesen werden, da eine aussagekräftige Auswertung der Umfrage aufgrund unzureichender Antworten nicht möglich war.

Weiterführend wurden innerhalb des 3. Kapitels einzelne Methoden speziell untersucht. Konstantin Stanislawskis Theorien gelten als Fundament heutiger Schauspielmethoden. Lee Strasberg und Stella Adler beziehen sich auf die Theorien Stanislawskis, obwohl sie unterschiedliche Ansichten zueinander vertreten. Stella Adler gilt als Antagonistin Strasbergs, da sie andere Denkweisen vertritt. Während sich Strasberg auf frühere Aufzeichnungen Stanislawskis stützt und innere Vorgänge des Schauspiels schult, setzt sie mehr auf das Vorstellungsvermögen (Fantasie) und baut ihre Technik auf dem Sehen von Dingen auf (Beobachtung). Stella Adler bezieht sich somit auf die späteren Aufzeichnungen Stanislawskis: die äußeren Vorgänge des Schauspiels. Auch Bertolt Brecht bezieht sich auf Theorien Stanislawskis, allerdings nimmt er nicht nur eine Position ein, sondern befasst sich mit den inneren und äußeren Vorgehensweisen eines Schauspielers, wobei er aufzeigt, in welchen Punkten seine Anschauung Stanislawskis Positionen widersprechen oder gleichen. Stanford Meisner entwickelte wiederum seine Methode durch die Auseinandersetzung mit Stanislawskis, Strasbergs und Adlers Methoden und setzt das Reagieren in den Mittelpunkt seiner Methode (*acting is reacting*). Dieses Kapitel zeigt: durch verschiedene Ansatzpunkte und polarisierende Meinungen,

können sich weitere Methoden entwickeln. Methoden bauen jedoch auch aufeinander auf. Wichtige Faktoren für die Anwendung und Beherrschung der Schauspielkunst sind in den einzeln dargestellten Methoden enthalten, auch wenn zum Teil unterschiedliche Auffassungen vertreten werden.

Die Autorin hielt es für wichtig, den Methoden ein Kapitel dieser Arbeit zu widmen. Um Camera und Stage Acting miteinander zu vergleichen, muss die Schauspielkunst verstanden und mit deren Methoden dargelegt werden. Es ließ sich jedoch kein methodischer, innerer Vergleich vollziehen, da die darstellerische Leistung nicht preisgibt, mit welchen Methoden und Techniken sie hervorgerufen wurde. Der Vergleich des Schauspiels fand daher ausschließlich durch äußere Beobachtungen und Analysen der Darstellung statt.

Die Verfasserin hat die Methodenvielfalt durch die Auseinandersetzung mit dem Thema dieser Arbeit erfahren und hält diese für sinnvoll. Sie ist der Meinung, ein Schauspieler sollte sich von mehreren Ansatzpunkten individuell zugängliche Methoden herausfiltern, um über ein breites Spektrum an Arbeitstechniken zu verfügen. Dies bringt ihn zu seiner authentischsten und bestmöglichen Leistung.

Interessant wäre für die Autorin gewesen, die Entstehungsgeschichte der Schauspielkunst zu beleuchten, die allerdings aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnte.

Das 3. Kapitel stellt allgemeine Unterschiede zwischen Camera Acting und Stage Acting fest. Dabei wurden Expertenmeinungen erfahrener Künstler eingebunden. Musicaldarsteller Jan Ammann legt den Zuhörern nahe, dass Schauspiel ständiges Auseinandersetzen mit der Rolle und der schauspielerischen Tätigkeit voraussetzt. Durch Statements von Schauspielerin Constance Klemenz können bereits gewonnene Ergebnisse bezüglich der allgemeinen Unterschiede zwischen Camera und Stage Acting weitreichender eingeschätzt und bestätigt werden.

Sowohl das allgemeine Kapitel des Schauspiels als auch die empirische Vergleichsanalyse belegen und rechtfertigen die Hypothese. Das Interview mit Schauspielerin Constance Klemenz untermauert dabei die Hypothese ebenfalls.

Camera Acting kann als ausgebildeter Schauspieler durch learning by doing angeeignet werden. Experten raten, eine Grundausbildung im Theater zu absolvieren und sich als Theaterschauspieler später auf die Kameraarbeit zu spezialisieren. Andererseits bilden Fernschulen speziell für das Kameraschauspiel aus. Auch dieser Weg kann als Schauspieler genutzt werden. Jedoch raten Experten davon ab.

Informationen zu dem Beruf des Musicaldarstellers finden im 3. Kapitel ebenfalls Platz. Werkzeuge wie Stimme und Sprache werden angeführt und deren Bedeutung für Schauspieler vorgestellt. Im darauffolgenden Kapitel wird an dieses Thema mit dem

Begriff Artikulation angeknüpft.

Aus der Vergleichsanalyse des 4. Kapitels lassen sich folgende Rückschlüsse ziehen: Charakter und Haltung der Figuren bleiben in Film und Musical gleich. Jedoch ändern sich die Spielweise und das Umfeld. Die Rezipienten werden im Theater auf eine andere Art und Weise entführt, als in den Filmen. Das Musical zeichnet sich unter anderem durch Showeffekte und technische Leistungen neben den schauspielerischen und gesanglichen Darbietungen aus. Im Film finden die Show-Szenen der Bühnenproduktion nicht so opulent statt. Doch auf beide Weisen wird die notwendige Spannung erzeugt. Sie wird nur an die verschiedenen Medien angepasst.

Was die Figur auf der Bühne stärker und intensiver darstellt, wird vor der Kamera dezenter gespielt. Dadurch wird die selbe Wirkung erzielt, die ebenfalls dem jeweiligen Medium gerecht wird. Das Medium Theater verlangt größere, ausgeweitete Spieltechniken, während das Fernsehen durch Nah- und Großaufnahmen der Kamera kleinste Emotionen einfangen und wiedergeben kann. Der Schauspieler muss die Distanz zwischen seiner Darstellung und dem Publikum überwinden. Jeder Zuschauer muss durch sein Spiel erreicht werden. Dies passiert durch eine vergrößerte Spieltechnik. Vor der Kamera ist die Distanz nicht vorhanden, da sie den Zuschauern durch Großaufnahmen den Schauspieler nahe bringt.

Auf der Bühne spielt der Schauspieler des Öfteren frontal. Er ist nach vorn, in Richtung des Publikums gerichtet. Dies ist besonders bei Liedern zu erkennen. Vor der Kamera stehen Schauspieler gegebenenfalls auch frontal zum Objektiv, was die subjektive Kameraführung ermöglicht, aber dem Zuschauer fällt diese Aufnahmetechnik im Normalfall nicht auf. Indem der Schauspieler im Gesamtbild der Bühne komplett frontal ausgerichtet steht, ist dies eine auffallendere Pose als vor der Kamera, die beispielsweise in einer Halbtotale die Figur einfängt. Musicalsongs haben eine Dramaturgie. Sie erzählen eine Geschichte und tragen gesanglich dem Handlungsverlauf bei, weshalb der Gesang mit Schauspiel ausgefüllt wird.

Mimisch, gestisch und sprechtechnisch hat ein Schauspieler auf der Bühne mehr zu geben. Die Intensität und Spannung der Stimme sowie der Resonanzraum, in dem die Stimme klingt, sind größer als vor der Kamera.

Trotz veränderter Szenenauflösungen, unterschiedlicher Umgebungen und anderer Spielweisen der Schauspieler, entstehen sowohl im Theater als auch im Film die selben Wirkungen bei den Rezipienten.

Die Frage liegt nahe, welche Art des Schauspielens mehr Konzentration erfordert, bzw. mehr Schwierigkeiten darstellt: Camera oder Stage Acting? Hierüber können keine Aussagen gemacht werden. Jeder Schauspieler muss die für sich passende Arbeitsweise erkennen und herausfinden, ob er lieber auf den „Brettern, die die Welt bedeu-

ten“ spielt oder „vor der Linse“ agiert.

Gewonnene Ergebnisse der Analyse befähigen die Autorin dieser Arbeit, eine Meinung zu den schauspielerischen Darstellungsweisen der Filme zu bilden:

In der Fernsehfilm-Szene der Abreise weint und schluchzt ICH im Bett, weil sie Maxim nicht verlassen möchte. Nach Ansicht der Verfasserin, ist dieses Weinen vor der Kamera zu übertrieben dargestellt. Diese Art der Darstellung des Schluchzens und Zitterns wäre auf der Bühne angebracht und würde dort authentisch wirken.

In dieser Arbeit wird das Bühnenschauspiel mit den Worten *groß* und *übertrieben* in Verbindung gebracht. Diese Wortwahl sollte hierbei nicht missverstanden werden. Sie wurde gewählt, damit der Vergleich zum Kameraschauspiel verdeutlicht wird. Die verstärkte Darstellung des Schauspiels auf der Bühne muss nicht übertrieben und theatralisch wirken. Dort scheinen große Darstellungen für den Zuschauer authentisch. Das Schauspiel passt sich nur an das Medium Theater an.

Der technische Fortschritt bewegt sich immer schneller voran – besonders in der Medienwelt. Für die Verfasserin der Arbeit bleibt die spannende Frage offen, ob und wie sich die Kunst des Schauspiels in den nächsten Jahren mit der Weiterentwicklung der Medien verändern wird.

Literaturverzeichnis

Bücher

- BEIER Lars-Olav/SEEßLEN Georg (Hrsg.): Alfred Hitchcock. Bertz film: 7. Berlin 1999
- BLANK Richard: Schauspielkunst in Theater und Film. Strasberg, Brecht, Stanislawski. Berlin 2001
- BRECHT Bertolt: Schriften zum Theater 4. Frankfurt am Main 1963
- BRECHT Bertolt: Schriften zum Theater 6. Frankfurt am Main 1964
- CAINE Michael: Weniger ist mehr. Kleines Handbuch für Filmschauspieler. 3. Aufl., Berlin 2009
- DRECHSEL Karin, in: SCHULER Margarete/HARRER Stephanie: Grundlagen der Schauspielkunst. Leipzig 2011
- DU MAURIER Daphne: Rebecca. 4. Aufl., Frankfurt am Main 2007
- DU MAURIER Daphne: Rebecca. 4. Aufl., Frankfurt am Main 2012
- EBERT Gerhard: ABC des Schauspielens. Talent erkennen und entwickeln. Berlin 2004
- EMDE Ruth B.: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum. Amsterdam/Atlanta 1997
- FAUSER Jörg: Marlon-Brando-Biographie. Jörg Fauser Edition Band 8. Hamburg 1990
- FELDOVOß Marli/LÖHNDORF Marion u.a.: Marlon Brando. Berlin 2004
- KISSEL Howard (Hrsg.): Stella Adler. Die Schule der Schauspielkunst. The Art of Acting. 22 Lektionen. 2. Aufl., New York 2008
- LANGE Sigrid: Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt 2007
- LUTZ Regine: Schauspieler – der schönste Beruf. Einblicke in die Theaterarbeit. München 1993
- MASSOW Martin: Atlas der kreativen Berufe. Über 180 Berufsporträts aus Mode, Design, Kunst, Film, Funk, Fernsehen, Theater, Musik. München 2000
- PERCEVAL Luk, in: TIEDTKE Marion/SCHULTE Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin 2011
- REUTER Vibeke: Alfred Hitchcocks Handschrift. Vom literarischen zum filmischen Text. Bertz Film: 15. Trier 2005

ROHDE Armin: Größenwahn und Lampenfieber. Die Wahrheit über Schauspieler. Reinbek bei Hamburg 2009

SCHICKEL Richard: Marlon Brando. Tango des Lebens. Eine Biographie. München 1992

SCHULER Margarete/HARRER Stephanie: Grundlagen der Schauspielkunst. Leipzig 2011

SERVOS Norbert, in: TIEDTKE Marion/SCHULTE Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin 2011

SHIPMAN David: Marlon Brando. Seine Filme – sein Leben. München 1990

STANISLAWSKI Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Band 1. 6. Aufl., Berlin 2002

STANISLAWSKI Konstantin Sergejewitsch: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Band 2. 6. Aufl., Berlin 2002

STEGEMANN Bernd: Lektionen 3. Schauspielen Theorie. Berlin 2010

STEGEMANN Bernd (Hrsg.): Stanislawski Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle. o.O. 2007

STIEGLER Christina: Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich? Konstanz 2011

THALHEIMER Michael, in: TIEDTKE Marion/SCHULTE Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin 2011

TIEDTKE Marion/SCHULTE Philipp (Hrsg.): Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters. Berlin 2011

WERMELSKIRCH Wolfgang (Hrsg.): Lee Strasberg. Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur >Method<. 6. Aufl., Berlin 2005

Programmheft

PALLADIUM THEATER Produktionsgesellschaft mbH (Hrsg.): Stage Programm. Rebecca. Das Musical. Stuttgart 2011

Nachschlagewerke

DAS NEUE BERTELSMANN LEXIKON in 24 Bänden. Apit-Beal. Band 2. Gütersloh/München 2003

DAS NEUE BERTELSMANN LEXIKON in 24 Bänden. Kirf-Labd. Band 12. Gütersloh/München 2003

DAS NEUE BERTELSMANN LEXIKON in 24 Bänden. Mage-Mitu. Band 14. Gütersloh/München 2003

DAS NEUE BERTELSMANN LEXIKON in 24 Bänden. Rupr-Schw. Band 19. Gütersloh/München 2003

DUDEN. Band 6. Das Aussprachewörterbuch. 6. Aufl., Mannheim 2010

Internetquellen

Cinefacts – das Infoportal rund um den Film

<http://www.cinefacts.de/kino-news/28894-alfred-hitchcocks-rebecca-als-remake-geplant.html>

02. Juli 2012

DU MAURIER:

<http://www.dumaurier.org/>

25. Juni 2012

<http://www.dumaurier.org/memories.html>

25. Juni 2012

Lee Strasberg Institute:

<http://www.methodactingstrasberg.com/acting-classes>

27. Juli 2012

mfa – münchen filmakademie:

<http://www.muenchen-film-akademie.de/Schauspiel/Schauspielausbildung/Meisner%20Technik>

25. Juli 2012

Munzinger Online-Archiv:

http://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=22000177100_020

22. Juni 2012

Stage Entertainment:

<http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/hauptdarsteller.html>

04. Juli 2012

<http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/neue-schlossherren.html>

04. Juli 2012

<http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/brennende-treppe.html>

04. Juli 2012

<http://www.stage-entertainment.de/musicals/rebecca/backstage/manderley-in-flammen.html>

04. Juli 2012

http://www.stage-entertainment.de/stage-tv/stage-tv.html#v=FhC5grCtDa6Mf5vss_aHjm|a=1

04. Juli 2012

Stella Adler:

<http://www.stellaadler.com/about/history/>

02. September 2012

Filme

Rebecca, Selznick International Pictures, USA 1940

Regie: Alfred Hitchcock

Rebecca, ITV Studios, England 1997

Regie: Jim O'Brien

Musicalproduktion

Mehrfache Teilnahme der Musicalvorstellung:

Rebecca – Das Musical

Stage Palladium Theater, Stuttgart

Juni/Juli 2012

Mehrfache Teilnahme an Backstageführungen:

Stage Palladium Theater, Stuttgart

Juli 2012

Interviews

Das Interview wurde geführt mit:

Constance Klemenz

Moderatorin & Schauspielerin

Tübinger Straße 12-16, 70178 Stuttgart

26. Juli 2012

Das Interview wurde geführt mit:

Jan Ammann

Sänger und Musicaldarsteller

Plieninger Straße 109, 70567 Stuttgart

10. August 2011

Anlagen

Anlage 1:	DVD-Cover Rebecca	Seite XVI
Anlage 2:	Notizen der Musicalvorstellungen	Seite XVII
Anlage 3:	Umfrage	Seite XXI
Anlage 4:	Interviews + Filmausschnitte	Seite XXIV
	- Interview Constance Klemenz	Seite XXIV
	- Interviewauszug Jan Ammann	Seite XXIV
	- Filmausschnitte 1940	Seite XXIV
	- Filmausschnitte 1997	Seite XXIV

Anlage 1: DVD-Cover Rebecca



Anlage 2: Notizen der Musicalvorstellungen

oft nach vorne frontal gespielt ✓
 von bloßer feinnich - hockende Bewegungen, groß
 steht ihn an - offensichtlich gegenüber würde es merken
 Sprechtext gegangen
 Gestik groß

Ich redet unscheinbar
 schweigen, schauen zusammen, schaut von unten ✓

Maxim, "Eine dunkle Erinnerung"
 schmerzhafter Blick
 Rand der Klippe
 Bühnenrand ✓

Ich, Sie sind sehr unglücklich Mr. de Winter" denkt selbsterlöst ihn

→ Am Telefon hat Mass sich eine Krone gewünscht mit Geste ✓

"Wir reisen ab" Maxims Blick → ins Publikum gesandt
 zuckhaft natürlich → Ich
 erschreckt

Dames streng gest in Mandelglauch wenn Körper in Grab ist
 Mundwinkel nach unten
 Gesicht ist reserviert für Sie (Maxim), und die gräßliche Frau
 lacht im Morgenmüde schnauft erleichtert *
 schaut von oben herab

kleine Skulptur größtenteils im Film Amor ✓

führt lediglich Anweisungen aus.

schweres, lautes Atmen als Amor selbst ✓
 nicht weiß hin und her ✓

} Am Ende ✓

Arnos ✓ Arnorkegatt Danvers
kegatt-Beitellung reißt Augen auf, muss sich zusammenreißen
starrstarr dankbar

Manim zeigt bei Stress auf Ich
Reaktionen muss man im ganzen Sozial erkennen

Schauspiel m. Leid → Interpretation, Reaktion

Bleives so Flumte? ² Großes Blick entgeistert
im Unrecht → Danvers
überhebliches Blick

Sehr nah an Ich "Kostumwechsel" → zwingt Ambiguität

Schlafzimmer Ich hypnotisiert im Zimmer

(Im Zimmer Danvers, Ich) Danvers zeigt Ich die Zimmer Sachen in einem Lied /
Ihre Leidenschaft erkennbar "Rede" & "Anleitung"

*

Psycho Ich erschreckt, was mich wie sie mit abgelebener
Situation umgehen soll
entblößt sich in ihren inneren Gefühlen → Verzweiflung
Ich kann sie so kennen

Maxim: außer sich

Ansicht - Ich

gefühlt Ich
✓ Cowley

gefühlt charmanter, intelligent → R
weint versinkt Gesicht in Hand
Buckel hebt sich, versucht sich zu fangen

im Interview: zitiert

Artikulation: Bühnendebüt - Danvers

Maxim Auf zu als er ihr ins Gesicht
schreit her an, wehrt sich
lässt Gas fallen → schreck

Ermerung

Ich zittert

Omnes sind ihm tiefen. andächtig Blick

Maximball

✓

zu spät. Es ist gemein, verdorben → R ✓
späterer Blick → R ✓

Maxim Ich
am Boothaus ✓

Dramatik erzählt er Geschichte über Rebecca in Bootsh.
stieß sie, stolperte → R.

Geschichte um den Verstand ✓

Maxim geht auf Knie. Sieht zusammen während mit Maxim u. Ich ✓

Maxim Unrecht. Wissen sich Schuld von der Zeit. guten
Wiederaufstieg. schmacht. nichts bei (überwinnungsfähig) ✓

Maxim → geistlicher Herrmann

R. fürchtet nur Krankheit, verliert das Leben

R. will sterben u. Maxims Lebensversicherung

Wohnung

macht Haare auf stehen

Krebs
Nachricht

Maxim Hoffungslos, weil sie unerbittlich schatten

Lebt beim Anzügen.

Etate des Musicals

"Nein ich weine nicht, steht mich selber zu zerknien Telefon
möchte ich dankbar sein für das was war"

Gegen sie bin ich ein Nichts in jeder Beziehung

Song: Ehlies, Gefallen, Her. Wärme

Gespräch
Crawley

R. es geht nicht ohne dich wenn tausend kleiner
Strahlen folgt du mehr denn je
alle Gise hat unter auf dich, o. komm beim
Reise aus dem Schattenreich zurück nach H.

Ball

Schon hier nicht mehr? Sehen sie sich ruhig um. Zimmer
Das Zimmer von Mrs de W. Ein herrlicher Raum.
Mr. de Winters Westflügel nicht mehr betreten ist...

Das Rauesken der Brandung - hören Sie das? Das
Meer ruft ihren Namen

Sie ist fort weit fort. Wer fort ist kehrt nicht
mehr zurück Duell
Balkan

"Marketer" böse
Wutengel

Anlage 3: Umfrage

Die schriftliche Umfrage wurde an folgenden Schulen durchgeführt:

Musicalschulen:

Joop van den Ende Academy, Hamburg

Stage School, Hamburg

Hamburg School of Entertainment

stageart musical school, Hamburg

Universität der Künste (Fachbereich Musical), Berlin

Stage & Musical School, Frankfurt am Main

Bayerische Theaterakademie August Everding (Fachbereich Musical), München

Mandolin Motions Einstein-Show-Academy, München

Abraxas Musical Academy, München

Junge Akademie, Stuttgart

Schauspielschulen:

Artrium, Hamburg

Universität der Künste (Fachbereich Schauspiel), Berlin

art of acting, Berlin

Hochschule für Film und Fernsehen, Potsdam-Babelsberg

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt am Main

Bayerische Theaterakademie August Everding (Fachbereich Schauspiel), München

München Film Akademie

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart

Live Act, Stuttgart

CreArte, Stuttgart

Umfrage:

Von: "Alexandra Haar" <alexandra-haar@web.de>

Betreff: Anfrage Schauspielmethoden

Sehr geehrte Damen und Herren,

zum Thema "Schauspiel" schreibe ich eine Bachelorarbeit, in der das Bühnenschauspiel mit dem Kammerschauspiel verglichen wird. Ich möchte im Rahmen dieser Arbeit u. a. herausfinden, welche Schauspielmethoden in deutschen Musical- und Schauspielschulen vorwiegend unterrichtet werden.

Daher möchte ich bei Ihnen anfragen, welche Methoden im Schauspielunterricht an Ihrer Schule gelehrt werden? (Methoden von Lee Strasberg, Stella Adler, oder andere?)

Damit ich die Ergebnisse dieser Umfrage in meine Bachelorarbeit einbinden kann, bitte ich um eine möglichst zeitnahe Rückmeldung.

Falls Sie mit einer Nennung der Hochschule und Ihres Namens in meiner Arbeit **nicht** einverstanden sind, teilen Sie mir dies bitte mit, damit ich Ihre Rückmeldung anonymisieren kann. Ansonsten gehe ich davon aus, dass ich Sie namentlich einbinden darf.

Über eine Antwort freue ich mich und bedanke mich schon jetzt für Ihre Bemühungen.

Mit freundlichen Grüßen

Alexandra Haar

Rückmeldungen:

Re: Anfrage Schauspielmethoden

Von: Leitung art of acting +

  Vollansicht schließen 
25.07.2012 um 10:20 Uhr 

Sehr geehrte Frau Haar,

Wir unterrichten hauptsächlich nach Stanislawski, was bedeutet, dass die Methoden von Strasberg, Adler und Meisner durchaus ihren Platz haben. Für weitere Anfragen stehe ich Ihnen gern zur Verfügung.

Mit freundlichen Grüßen
Andreas Poppe
Direktor
art of acting

Gesendet: Donnerstag, 12. Juli 2012 um 13:14 Uhr

Von: Evelyn.Daeschner@theaterakademie.de

An: alexandra-haar@web.de

Betreff: AW: Anfrage Schauspielmethoden



Hallo,

folgende Methoden werden bei uns gelehrt.

Stanislawsky
Brecht
M. Tschechov
Strasberg
Meyerhold.

Mit freundlichen Grüßen
Evelyn Däschner

Re: Anfrage Schauspielmethoden

 **Von:** Lukas.Scheja@t-online.de 

Liebe Alexandra

Willkommen im Artrium.

Wenn du auf unserer website genauer recherchierst wirst du all deine Fragen sehr gut beantwortet finden. (Ausbildungsmethoden etc.)

Wir sind am 20. August wieder in Hamburg und beantworten dann gerne wenn du noch weitere fragen hast.

Toi, toi, toi für Dich, bis dahin, das Artriumteam.

Gesendet: Dienstag, 17. Juli 2012 um 11:57 Uhr

Von: "Kny, Sabrina" <Sabrina.Kny@udk-berlin.de>

An: alexandra-haar@web.de

Betreff: AW: Anfrage zu Schauspielmethoden

Liebe Frau Haar,

ich möchte Ihnen die Antwort von Prof. Peter Kock übermitteln.

Liebe Alexandra Haar!

Als Professor für Spiel- und Darstellung im Studiengang Musical /Show beantworte ich Ihre „Anfrage zu Schauspielmethoden“
zunächst einmal mit einem klaren „Strasberg und Brecht“.

Wenn Sie genauere Auskünfte wünschen, wenden Sie sich doch bitte direkt an meine Email-Adresse kock-berlin@t-online.de
oder auch nachrichtlich über Handy 0173-6184309.


Mit freundlichen Grüßen
Peter Kock

P.S. Toi toi für ihre Bachelorarbeit die uns dann irgendwann auch sehr interessieren würde.

Lehrmethoden

 **Von:** Dorothea Treumann 

  **Vollansicht schließen** 

24.08.2012 um 17:02 Uhr 

Liebe Frau Haar,

Wir unterrichten nach Strassberg, Stanislawski, Cechov und Grotowski. Es sind jeweils verschiedene Ansätze, bzw. Schwerpunkte und bei einigen funktioniert das eine besser und bei einigen das andere.




Herzliche Grüße,

Dorothea Rinck

Von meinem iPad gesendet

Re: Anfrage Schauspielmethoden

 **Von:** Sissy Engl 

  **Vollansicht schließen** 

07.09.2012 um 20:17 Uhr

Hallo Alexandra Haar,
in unserer Schule wird 1. Atmung, Stimmbildung, Phonetik (Kleiner Hai und Eberle),
Improvisation, Mimik, Gestik, Ausdruck, Interpretation, Unterschied Theater und Film, nach
alten und bewährten methoden Unterricht sowie auch die Regieunterschiede von "Klassisch" und
modern bzw unreal,
auch nach Stanislawskij / Lee Strasberg aber nicht ausschliesslich, dazu Theater- Film- TV Geschichte, Biographien,
Musikgeschichte, Literatur und Philosophie
nebenher kommt dann noch schminken , Gesang, Bühnenfechten, Kamera, Akrobatik, Tanz, Action für Schauspieler
Ich hoffe Ihnen gedient zu haben, bin etwas in Zeitdruck, gebe aber gerne weitere Auskunft (wir arbeiten auch mit
Musikhochschule zusammen)
beste Grüße
Sissy Engl

Anlage 4: Interviews + Filmausschnitte

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Hamburg, den 10. September 2012 Alexandra Haar